a cura di

Anna Dolfi

Giuseppe Dessí tra traduzioni e edizioni

Una raccolta di saggi

STUDIORUM UNIVERSITAS
FIRENZE UNIVERSITY PRESS

MODERNA/COMPARATA

— I —

MODERNA/COMPARATA

COLLANA DIRETTA DA
Anna Dolfi – Università di Firenze

COMITATO SCIENTIFICO
Marco Ariani – Università di Roma III
Enza Biagini – Università di Firenze
Giuditta Rosowsky – Université de Paris VIII
Evanghelia Stead – Université de Versailles Saint-Quentin
Gianni Venturi – Università di Firenze

Giuseppe Dessí
tra traduzioni e edizioni

Una raccolta di saggi

a cura di
Anna Dolfi

Firenze University Press
2013

Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni : una raccolta di saggi / a cura di Anna Dolfi. – Firenze : Firenze University Press, 2013.
(Moderna/Compatata ; 1)

http://digital.casalini.it/9788866553649

ISBN 978-88-6655-363-2 (print)
ISBN 978-88-6655-364-9 (online PDF)
ISBN 978-88-6655-365-6 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc

Volume pubblicato con il contributo di
Comitato Nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Giuseppe Dessí con il patrocinio del Ministero per i beni e le attività culturali. Direzione Generale per i beni librari e gli istituti culturali
Regione Autonoma della Sardegna – Assessorato alla Cultura e P.I.
Fondazione Giuseppe Dessí
Fondazione Banco di Sardegna

Certificazione scientifica delle Opere
Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press
G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M. Verga, A. Zorzi.

© 2013 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
http://www.fupress.com
Printed in Italy

INDICE

PREMESSA di Anna Dolfi 9

I TESTI DI DESSÍ IN LINGUA STRANIERA. PER UN QUADRO GENERALE 15
Nicola Turi

GIUSEPPE DESSÍ IN FRANCIA 23
Beatrice Sica

LA LUNA SUL TAMIGI. LA FIGURA E L'OPERA DI DESSÍ
NELL'ORIZZONTE CULTURALE INGLESE 39
Marco Dorigatti

L'OMBRA DI DESSÍ IN SPAGNA 97
María de las Nieves Muñiz Muñiz

LA RICEZIONE DI DESSÍ IN GERMANIA 109
Susanne Kleinert

DESSÍ NEI PAESI BASSI: «IL DISERTORE», UN NOBILE IGNOTO 117
Inge Lanslots

GIUSEPPE DESSÍ IN POLONIA 127
Hanna Serkowska - Żaklina Wąs

DESSÍ E L'UNGHERIA 139
Judit Józsa

«SAN SILVANO» IN UCRAINA: AFFINITÀ E DISCRASIE 151
Oleksandra Rekut-Liberatore

UN SOLO ROMANZO PER LA FINLANDIA 161
Elina Suomela-Härmä

INDICE DEI NOMI 163

Anna Dolfi (a cura di), *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, ISBN 978-88-6655-379-3 (print), ISBN 978-88-6655-363-2 (print), ISBN 978-88-6655-364-9 (online PDF), ISBN 978-88-6655-365-6 (online EPUB), © 2013 Firenze University Press

PREMESSA

Avvicinandosi con il 2009 il centenario della nascita dello scrittore[1] era subito sembrato evidente che al lavoro di edizione di testi rimasti a lungo dispersi o inediti, al *repêchage* di fondamentali corrispondenze, alla schedatura dell'intero materiale conservato nel Fondo Dessí dell''Archivio contemporaneo Bonsanti' del Gabinetto Vieusseux[2], dovesse affiancarsi una capillare attività di diffusio-

[1] Molte attività e pubblicazioni sono state possibili grazie alla costituzione di un Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Centenario della nascita di Giuseppe Dessí che, sotto la presidenza di Anna Dolfi, si è insediato a Roma presso il Ministero per i Beni e le Attività culturali il 16 luglio 2009.

[2] Imponente è stato il lavoro portato a termine nel corso dell'ultimo decennio, soprattutto negli ultimi anni. *A latere* della ristampa pressoché integrale delle opere dell'autore in volumetti singoli da parte della casa editrice Ilisso di Nuoro, si segnala il lavoro di schedatura del *Fondo* e la pubblicazione di gran parte del materiale inedito. Cfr. per questo *Giuseppe Dessí. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, Firenze, Firenze University Press, 2002; *Le corrispondenze familiari nell'Archivio Dessí*, a cura di Chiara Andrei, Firenze, Firenze University Press, 2003; *A Giuseppe Dessí. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, Firenze, Firenze University Press, 2009; *A Giuseppe Dessí. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni, con un'appendice di lettere inedite a cura di Monica Graceffa, Firenze, Firenze University Press, 2012. Quanto agli ultimi volumi dei diari cfr.: *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, Firenze, Firenze University Press, 2009; *Diari 1952-1962*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, Firenze, Firenze University Press, 2011; *Diari 1963-1977*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, Firenze, Firenze University Press, 2011. Per gli epistolari raccolti in volume (a parte quanto pubblicato in volumi collettanei o rivista, per cui si rinvia alle bibliografie in calce ai volumi Ilisso) cfr. Giuseppe Dessí–Claudio Varese, *Lettere 1931-1977*, a cura di Marzia Stedile, Roma, Bulzoni, 2002; Aldo Capitini, *Lettere a Giuseppe Dessí 1932-1962,* a cura di Francesca Nencioni, Roma, Bulzoni, 2010; Giuseppe Dessí–Raffaele Delogu, *Lettere 1936-1963*, a cura di Monica Graceffa, Firenze, Firenze University Press, 2012; *Dessí e la Sardegna. I carteggi con «Il Ponte» e Il Polifilo,* a cura di Giulio Vannucci, Firenze, Firenze University Press, 2013; *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessí e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri, Firenze, Firenze University Press (in corso di stampa). Quanto al teatro cfr. *Nell'ombra che la lucerna proiettava sul muro. Soggetti, trattamenti e sceneggiature cinematografiche e televisive 1948-1972*, a cura di Gianni Olla, Cagliari, CUEC, 2011. Per la pittura cfr. il catalogo della mostra inaugurata a

Anna Dolfi (a cura di), *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, ISBN 978-88-6655-379-3 (print), ISBN 978-88-6655-363-2 (print), ISBN 978-88-6655-364-9 (online PDF), ISBN 978-88-6655-365-6 (online EPUB), © 2013 Firenze University Press

ne dell'opera dell'autore all'estero, quanto meno in area europea. Era nato così una sorta di questionario inviato per mail a colleghi di ogni paese, che se da un lato consentiva loro di conoscere l'esistente e di acquisire – previo invio da parte della Fondazione Dessí[3] – le più recenti pubblicazioni, dall'altro li invitava a inserire la lettura dello scrittore all'interno dei loro corsi e a creare ove possibile nelle loro università dei seminari in grado di formare personale che potesse poi essere in grado di tradurlo. Già che una buona traduzione sottende una complessa conoscenza dell'autore, dell'opera, e della cultura dalla quale è nata e da cui si discosta. Insomma, apparendomi chiaro che la traduzione, al pari della lettura, potesse/dovesse essere un atto interpretativo *tout court*, il primo passo non poteva essere che 'fondativo'.

Inutile dire che solo una parte dei messaggi inviati ha ottenuto risposta, o una risposta collaborativa: ma questo era scontato in partenza. Preziosi sono stati piuttosto i suggerimenti di chi, non potendo intervenire in prima persona nell'impresa, ha suggerito altri nomi, indicando allievi, colleghi… Così lentamente, con inevitabili assenze, ma anche con improvvise sorprese, è andato costituendosi nel tempo l'indice sul quale provvisoriamente si chiude questa ricerca, che molto deve (giovi ancora ripeterlo) all'impegno di amici, giovani collaboratori[4], studiosi che per lo più lavorano all'estero. Dai loro saggi emerge non solo la storia di una ricezione (talvolta ridotta, talaltra significativamente orientata), ma un quadro (o uno spaccato), *sub specie* Dessí, della penetrazione della letteratura italiana del nostro secondo Novecento, rintracciata spesso non solo sui libri, sui cataloghi editoriali, ma sulle pagine delle riviste, nelle antologie.

Il fatto che negli stessi anni in cui questi saggi nascevano sia apparsa in paesi che non avevano nella loro lingua niente dell'autore (Svezia, Ucraina) la traduzione di *San Silvano*[5], e che siano imminenti le traduzioni del *Disertore* in

Villacidro nel settembre 2010: *Giuseppe Dessí*. Testi di Maria Paola Dettori, con un contributo di Anna Dolfi, Villacidro, Fondazione Giuseppe Dessí, 2010; per la complessiva storia dell'autore cfr. il catalogo della mostra allestita all'Archivio contemporaneo 'A. Bonsanti' del Gabinetto G.P. Vieusseux (maggio-giugno 2010): «*…attraverso un canocchiale capovolto*». *Frammenti biografici e narrativi di Giuseppe Dessí*, con un'introduzione di Anna Dolfi, a cura di Francesca Nencioni, Firenze, SEF, 2010.

[3] La Fondazione Giuseppe Dessí, che ha sede a Villacidro, in Sardegna, nella casa che fu del padre dello scrittore, di cui mi piace ricordare i presidenti degli ultimi anni, nelle persone di Massimo Murgia e di Giuseppe Marras, assieme al bravissimo amministratore-tesoriere Mauro Pittau.

[4] Tra questi *in primis* Nicola Turi, che si è assunto il difficile compito di offrire, con il saggio che apre il libro, un quadro generale della situazione traduttoria così come si può desumere dalle carte dell'autore presenti a Firenze e dai libri e documenti conservati alla Fondazione.

[5] Giuseppe Dessí, *San Silvano*, Förord av Anna Dolfi, Översättning av Johanna Hedenberg, Stockholm, Italienska Kulturinstituten, 2011. La traduzione di *San Silvano* in Ucraina è invece stata fatta da Oleksandra Rekut-Liberatore e pubblicata sulla rivista «Vsesvit» nel marzo-aprile 2012.

Spagna, in Lituania[6]…, dimostra che la scommessa ha dato qualche risultato di rilievo. E che vale la pena continuare a 'invitare' – come un tempo alle concordanze – alle traduzioni, al loro studio, alla loro discussione[7], a partire anche dalla revisione e dal rifacimento dell'esistente[8].

Anna Dolfi

[6] Rispettivamente nella traduzione di María de las Nieves Muñiz Muñiz (per le Ediciones Cátedra di Madrid) e di Birute Zindziute-Michelini (per la Charidbe di Vilnius).

[7] A partire dalle singole sensibilità e dalle distinte esperienze e consuetudini nazionali mutano anche i criteri traduttori e le modalità di valutazione dei possibili interventi sui testi. I saggi raccolti in questo libro lo mostrano bene; la loro diversità è da questo punto di vista significativa, indipendentemente da quella che potrebbe essere una nostra personale e diversa presa di posizione, che tenderebbe a prediligere il massimo della fedeltà all'interno di un procedimento di necessaria 'trascrizione' (si vedano al proposito le riflessioni che ci sembrano esemplari di un grande traduttore come Giorgio Caproni, nel suo *Sul tradurre*, in *La scatola nera*, Milano, Garzanti, 1996).

[8] È noto come ogni generazione, a partire dagli inevitabili mutamenti della lingua – fatti salvi singolari interventi d'autore (il caso ad esempio di tanti scrittori del nostro Novecento che sono stati eccezionali traduttori di poesia e anche di narrativa) – abbia bisogno delle 'sue' traduzioni. Ma per una complessiva riflessione sul tema cfr. *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004. Di questi ultimi mesi, a riprova di quanto si diceva, la nuova traduzione per Einaudi dell'*Ulisse* di Joyce, dopo quella storica di Giulio De Angelis (Milano, Mondadori, 1960, e le più recenti di Bona Flecchia per la Shakespeare and Company, 1995; di Enrico Terrinoni e Carlo Bigazzi per la Newton Compton, 2012), da parte di uno scrittore come Gianni Celati, che a Joyce ha 'dedicato' la vita. Per quanto poi gli scrittori debbano, oltre che alla lingua letteraria, alla lingua di traduzione, si vedano alcune preziose testimonianze in *Scrittori a confronto. Incontri con Aldo Busi, Maria Corti, Claudio Magris, Giuliana Morandini, Roberto Pazzi, Edoardo Sanguineti, Francesca Sanvitale, Antonio Tabucchi*, a cura di Anna Dolfi e Maria Carla Papini, Roma, Bulzoni, 1998.

6

TORSDAG 5 JANUARI 2012 · DAGENS NYHETER

Idé&Kritik
5 januari

Orden blodbad, katastrof och massaker betyder inte längre något när vi behöver dem

Essä och roman. Italo Calvino och Giuseppe Dessi

Giuseppe Dessi längar barndomens flyktighet och längtan efter det förflutna i sin roman "San Silvano"

Italo Calvino kastar nytt ljus på klassikerna i sin essäsamling "Varför läsa klassikerna"

Klassiker med nya ögon

Italo Calvinos essäer om litteratur förmedlar en stark känsla av upprymdhet. Giuseppe Dessis roman "San Silvano" erövrar läsaren diskret men oavvisligt. Ingrid Elam har läst två italienska klassiker.

Italo Calvino
"Varför läsa klassikerna"

Giuseppe Dessi
"San Silvano"

Calvino väcker förvåning över de klassiker jag trodde jag hade uttömt och nyfikenhet på dem jag aldrig läst.

La pubblicazione della traduzione di *San Silvano* annunciata su «Dagens Nyheter» il 5 gennaio 2012.

"Cartaditalia" esce in Svezia ed esporta il meglio del Paese Dalla letteratura al cinema, al teatro

QUANDO UNA RIVISTA PER STRANIERI SA RACCONTARE LA NOSTRA CULTURA

ANTONIO TABUCCHI

«Nei confronti dell'Italia è insorta in Europa, e non solo in Europa, una grave crisi di fiducia. Dobbiamo essercene consapevoli e sentircene, più che feriti, sprovati nel nostro orgoglio e nella nostra volontà di recupero».

Queste parole di Giorgio Napolitano pronunciate poco tempo prima della caduta del governo Berlusconi, mi invitano a una riflessione, non so se all'insegna del paradosso o del contrappasso. Perché *nonostante tutto*, cioè nonostante che in Italia la cultura sia stata sistematicamente emarginata, è anche vero che in alcuni paesi esteri, laddove ha operato una diplomazia culturale di alta qualità, è stata fatta e tenuta conto: insolito rilievo. Per esempio l'Istituto italiano di cultura di Parigi, diretto negli ultimi anni da Rossana Rummo, ha proposto ai francesi una cultura italiana talmente effervescente e vivace (cinema, teatro, presentazioni di libri italiani, mostre fotografiche) da renderlo uno dei luoghi obbligatori di Parigi. Oppure, se vi capita di entrare in una grande libreria di Stoccolma, potete trovare in bella mostra delle copertine con un mosaico di volti dei più giovani scrittori e poeti italiani, di attori e drammaturghi del migliore teatro italiano contemporaneo, dei più importanti circuiti attuali. Facciamo a loro un'elegantissima collana bilingue di narrativa e poesia. A così si deve questo miracolo? Semplice, al fatto che mentre in Italia la nostra cultura veniva "essiccata", in altri paesi essa veniva coltivata come una pianta rara da "missionari" che ben sanno quanto la cultura possa costituire l'immagine di un paese. Nel caso di Stoccolma, il principale artefice di una "missione" riuscita è Paolo Grossi, direttore dell'Istituto Italiano di cultura.

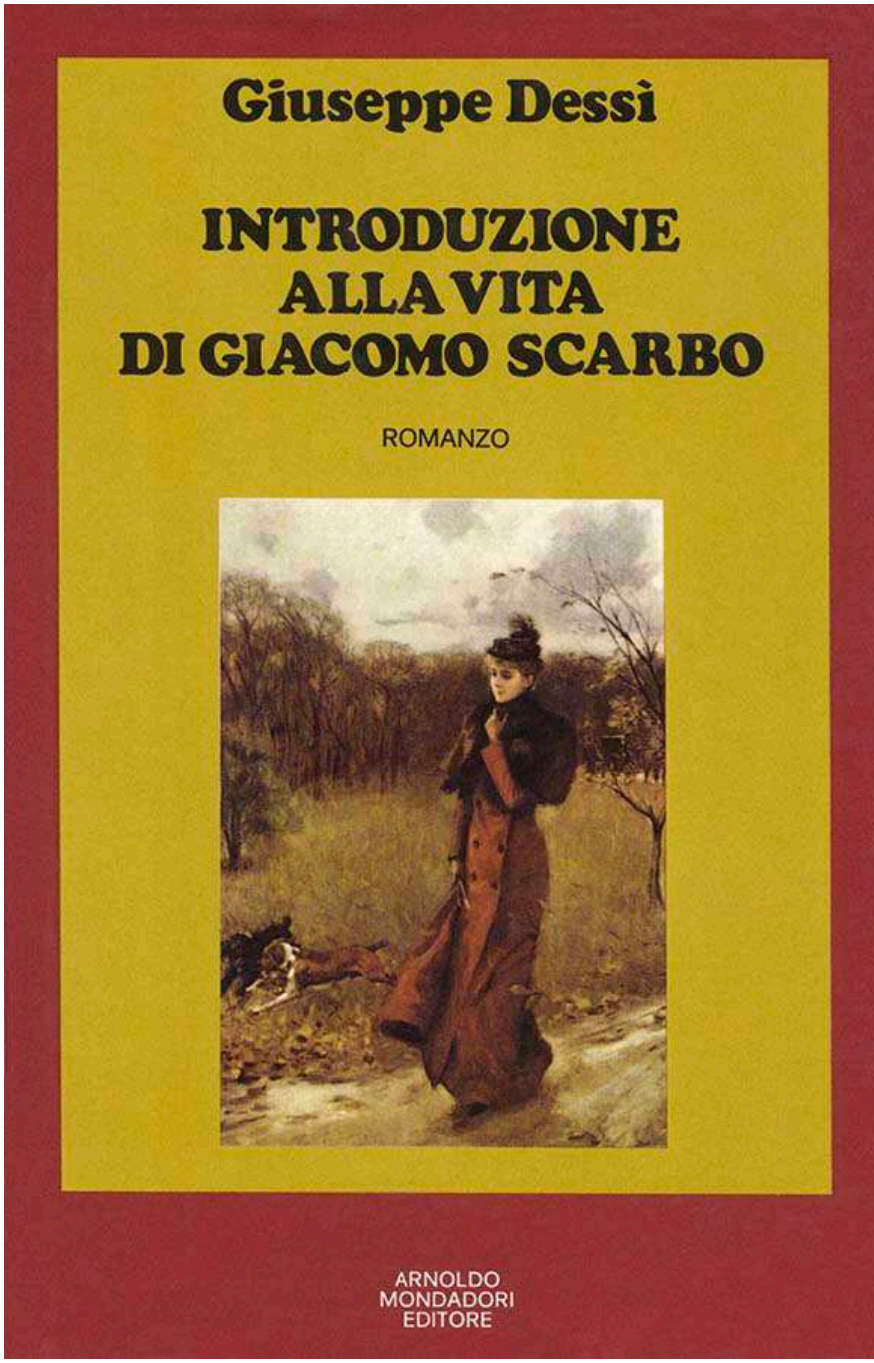
Conosco Paolo Grossi da molti anni, allo che era *attaché culturel* all'Ambasciata italiana di Parigi, dove dirigeva e ancora dirige quella preziosa collana che sono i "Quaderni dell'Hôtel de Galliffet". Per evitare di scendere sul piano personale dell'amicizia e della stima che nutro per lui, mi limiterò a riferire un brano della motivazione della giuria del Premio Dessì che quest'anno lo ha premiato per il suo lavoro: «L'attenzione e la passione con cui si è impegnato su una cultura di grandissima tradizione come quella italiana, troppo spesso dimenticata perfino dai suoi ufficiali rappresentanti, costituisce un luminoso esempio di quanto si possa fare, anche con esiguità di mezzi, per il riconoscimento di valori culturali sicuri e per la diffusione e la difesa del nostro patrimonio culturale all'estero».

Arrivato a Stoccolma nel 2008, Paolo Grossi, che parla anche lo svedese (ha cominciato la sua carriera insegnando all'Università di Uppsala e sua moglie è svedese), ha ideato una rivista semestrale bilingue che offra al pubblico locale quanto di meglio produce la cultura italiana delle ultime generazioni, cioè quella che in questi anni ha dovuto esprimersi nell'ambiente dichiaratamente ostile del sistema di governo che ha dominato l'Italia. La rivista si chiama *Cartaditalia* ed è giunta al sesto numero. Permetto che faccio parte (peraltro immeritatamente) del comitato scientifico, assieme con intellettuali e scrittori italiani e stranieri che stimo quali, per citarne solo alcuni, Maurizio Ferraris, Claudio Magris, Martin Rueff o Carlo Ossola. Macredo che questo non mi vieti di essere obiettivo.

Passo a una sintetica descrizione di *Cartaditalia*. Il primo numero (2009), curato da Domenico Scarpa, è dedicato alla nuova narrativa italiana. Presenta dieci scrittori con esaurienti schede critico biografiche e alcune pagine di un loro romanzo o racconto in italiano e in svedese. Regola di scelta ferrea per tutti gli scrittori presentati: che nessuno di loro sia tradotto in svedese. Tre nomi a caso fra i dieci presenti: Andrea Bajani, Valeria Parrella, Vitaliano Trevisan. Il numero è andato a ruba nelle librerie di Stoccolma, perché per la prima volta il lettore svedese ha potuto avere una panoramica della giovane narrativa italiana che forse avrebbe avuto solo in maniera sporadica e casuale. Il secondo numero, *Undici poeti italiani contemporanei* (qualche nome a caso: Gianpiero Neri, Jolanda Insana, Patrizia Cavalli, Eugenio de Signoribus) è stato curato con eccellenti schede critiche da un noto studioso di letteratura italiana come Martin Rueff, mentre la traduzione in svedese è stata affidata ai migliori traduttori.

Il terzo numero, *Dieci anni di cinema italiano*, curato da Jean A. Gili, presenta, fra i venti registi presenti, artisti conosciuti ovviamente anche in Svezia (per esempio Bellocchio, Amelio, Moretti, Soldini, Benigni o Tornatore); ma visto il disinteresse in cui il cinema italiano è caduto in Europa, *Cartaditalia* ha sicuramente contribuito a risvegliare la curiosità degli addetti ai lavori svedesi. Il quarto numero, *Il nuovo teatro italiano*, curato da Guido Davico Bonino, insieme a un paio di autori già rappresentati in Svezia come Edoardo Erba e Giuseppe Manfridi, presenta le nuove tendenze del nostro teatro fino agli autori più giovani come Antonio Calenstini o Fausto Paravidino. Il quinto numero, curato da Gilles Pécout, ha per ti-

Antonio Tabucchi, *Sfogliando il made in Italy*, in «la Repubblica», 4 gennaio 2012.



Sovracoperta della ristampa 1973 dell'*Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo* (con la riproduzione della *Passeggiata nel parco* di Giovanni Boldini).

I TESTI DI DESSÍ IN LINGUA STRANIERA PER UN QUADRO GENERALE

Nicola Turi

Non sempre è possibile ricostruire con esattezza la traiettoria di un libro fuori dal suo paese natale, la storia di traduzioni annunciate ma poi abortite, oppure realizzate ma disperse e pressoché introvabili – ostacolate o favorite, come raccontano anche i saggi raccolti nel presente volume, da interessamenti e intoppi occasionali. È per questo motivo che un quadro completo delle traduzioni di Dessí (da *La Comète* all'ultimo, ucraino *San Silvano*) viene offerto nel sospetto di notizie mancanti, pubblicazioni disperse che lettere editoriali, sbandierati propositi e fuggevoli riferimenti permettono tutt'al più di sospettare, intuire – non già di verificare nel vasto mare delle riviste e delle antologie straniere meno note.

Valgano da esempio, tra i tanti possibili, le tracce ambigue lasciate da una cartolina inviata all'autore da Delio Cantimori il 10 giugno del 1939, che allude a una possibile traduzione di un racconto editato nella S*posa in città* («ho indicato *Cacciatore distratto* per essere tradotto […] in una rivista tedesca femminile, per un numero dedicato all'Italia»); oppure la versione francese, conservata tra le carte di Dessí, di un racconto del 1941 (*Gli amanti*) poi inserito tra i *Vecchi e nuovi*; o altrimenti, ancora, la richiesta di una certa Alin Karin – per lettera, nel gennaio 1951 – di tradurre e pubblicare *Isola dell'Angelo* su una rivista svedese (con una missiva successiva, spedita in agosto, che attesta il pagamento): tutti indizi cui mancano però delle controprove tangibili perché possano ricevere un definitivo affrancamento bibliografico[1].

[1] I documenti citati sono consultabili nel Fondo Dessí dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti' (Gabinetto G.P. Viesseux di Firenze) alle segnature GD 15.1.88.22, GD 2.225.4 (*Les amants* di R. Amiaud) e GD 16.3.2.1. In ogni caso si vedano pure – insieme alle pagine di diario alla data 8 gennaio 1957 («Tel. di Niccolò: un critico e traduttore francese […] vorrebbe leggere i *Passeri* per un'eventuale traduzione») – la lettera (GD 16.3.12.6) con la quale Karin De Laval, che tradurrà *Fuga* nel 1965 in vista di una posticipata pubblicazione, chiede nel maggio 1960 l'autorizzazione a tradurre il racconto *Le predizioni di Rafli*, apparso l'anno prima sulla «Gazzetta del Popolo» (e già nel 1958, col titolo *Le stelle*, sul «Tempo del lunedì»); o quella con cui Robert Mellelaurence, nel febbraio 1956 (GD 16.3.24.1), domanda di poter preparare una versione francese del *Viaggio* (cioè *Fuga*) che poi invece tradurrà Yvonne Rosso. Non è stato invece possibile rintracciare la missiva cui si riferisce Dessí nell'appunto posto in calce a una richiesta di Luciana Mancusi, direttrice della Biblioteca Nazionale di Roma, che gli domandava

Anna Dolfi (a cura di), *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, ISBN 978-88-6655-379-3 (print), ISBN 978-88-6655-363-2 (print), ISBN 978-88-6655-364-9 (online PDF), ISBN 978-88-6655-365-6 (online EPUB), © 2013 Firenze University Press

È dunque soltanto a patto di non dimenticare questo peccato originario (l'impossibilità di ricostruire per intero l'insieme) che si potranno riconoscere e individuare – valutando globalmente la rapsodica emigrazione dei testi di Dessí – scelte editoriali e occorrenze particolari, pur come detto legate, di volta in volta, non solo a criteri estetici ma anche a opportunità economiche e culturali, alla funzione trainante di altri volumi, segnalazioni e recensioni, o di traduzioni già completate: si spiega pure così, per esempio, la diffusione del racconto *Fuga*, pubblicato in Italia (dopo la prima apparizione sul «Ponte», nel 1951) nel volume dei *Nuovi racconti italiani* (curati da Antonio Baldini, 1962) e quindi tradotto in ben quattro lingue diverse.

In ogni caso, se la fortuna straniera di un libro si misura (anche) sul numero delle sue traduzioni, i dati raccolti attestano l'eccezionale successo extranazionale ottenuto, sul versante dei romanzi, oltre che da *Paese d'ombre* (accompagnato già in Italia da un notevole seguito di pubblico), dal *Disertore*, tradotto immediatamente in inglese e tedesco, e poi poco dopo in francese, ungherese, spagnolo, olandese, fino al volume rumeno (ma presto María de las Nieves Muñiz Muñiz completerà una nuova traduzione spagnola) comprendente anche *Lei era l'acqua* (il cui eponimo racconto era già stato tradotto in francese).

Il 26 marzo 1966 Dessí può dunque annotare sul proprio diario:

> Feltrinelli mi manda 3 copie della traduzione olandese del Disertore *De Deserteur*. Così il romanzo risulta fino a oggi tradotto nei seguenti paesi:
> – Francia
> – Germania
> – Inghilterra
> – U.S.A.
> – Paesi di lingua spagnola (ma non è permesso in Spagna)
> – Olanda
> – Ungheria

La versione rumena sarebbe stata realizzata, appunto, solo nel 1969, diversi anni dopo l'incontro con Florian Potra in vista di un inserto per la rivista «Secolul 20» interamente dedicato a Dessí e comprendente, oltre a un'intervista all'autore, le traduzioni di *Fuochi sul molo*, del secondo atto di *Eleonora d'Arborea* e del saggio *Scoperta della Sardegna* (sui diari, il 21 settembre 1963: «mi intervista sul mio lavoro […]. Gli ho dato diversi racconti brevi e uno lungo da tradurre e pubblicare in Romania»). Inutilmente Dessí dovette attendere invece l'edizione francese di *Paese d'ombre*, apparsa postuma soltanto nel 1991: se ne rammaricava ancora con se stesso nel febbraio 1976 («Mi dispiace molto che il libro non sia stato tradotto in Francia») dopo aver coltivato a lungo false speranze («Vittorio Cottafavi, di

materiali relativi alle traduzioni dei suoi libri («risposto 1 febbraio 1975 inviando elenco traduzioni e informando che sono disposto a donare 11 volumi di traduzioni»: GD 15.1.300.1).

ritorno da Parigi, mi fa sapere che il Sig. O'Neill delle Edizioni Denoël, associata alla Gallimard, è interessato alla traduzione in francese del libro e vorrebbe fare il lancio in Francia contemporaneamente a quello in Italia. Saranno tutte fantasie di Cottafavi ex abundantia cordis? o sarà vero?»: così l'ultimo giorno del 1971)[2].

L'elenco che segue rende notizia in maniera piuttosto incompleta, inevitabilmente, della fortuna dei testi teatrali, di cui spesso non rimangono tracce visibili perché la traduzione è funzionale alla rappresentazione scenica (scrive Tore Jorgensen all'autore, il 14 gennaio 1959, a proposito della *Giustizia*: «pochi giorni fa ho terminato una traduzione di questo suo dramma […]. È la mia intenzione di rivolgermi a un regista danese molto noto […]. Lui saprà dirmi se il Suo lavoro drammatico possa interessare ad un pubblico danese»); un capitolo a parte meriterebbero invece gli episodi editoriali che riguardano la pubblicazione di racconti in lingua originale su giornali e antologie straniere (come *Sosta a Rovigo*, apparso nel maggio 1952 sul giornale argentino «Rissorgimento»; come *Isola dell'Angelo*, accolto prima nell'antologia austriaca *Eine Rose oder zwei* del 1963 e poi in quella tedesca *Das letzte abenteuer und andere Liebesgeschichten* del 1965; come *La ballerina di carta*, inserito nell'antologia *Novelle del Novecento* del 1966 curata da Brian Moloney; o come *Giuoco interrotto*, stando almeno ai contenuti di una lettera dell'autore a Elsa Nerina Baragiola del settembre 1955).

Romanzi[3]

San Silvano [1939]

The House at San Silvano, London, Harvill Press, 1966: traduzione di Isabel Quigly.
San Silvano, Lagrasse, Verdier, 1988: traduzione di Gilberto Rossa con la collaborazione di Bernard Simeone, postfazione di Anna Dolfi.
San Silvano, Stockholm, Edizioni Istituto Italiano di Cultura di Stoccolma, 2011: traduzione di Johanna Hedenberg, prefazione di Anna Dolfi.
San Silvano, in «Vsesvit», marzo-aprile 2012, pp. 26-107: traduzione [in ucraino] di Oleksandra Rekut-Liberatore.

[2] Ma l'autore, oltre che alla provenienza e al numero delle richieste per nuove traduzioni (il 22 luglio 1966: «Ricordo la gioia che mi davano i miei primi articoli pubblicati su "La Stampa" di Torino. Ora anche i libri mi lasciano pressoché indifferente, ma mi ha fatto invece grande piacere – quasi come ai tempi della giovinezza – la traduzione inglese di San Silvano per i tipi di Collins»), era interessato anche al loro aspetto editoriale (il 15 settembre 1975: «Arrivano 4 esemplari della traduz. inglese di *Paese* […] molto bella […]. Colpisce la grande differenza tra l'ediz. americana e quella inglese, per il buon gusto e la finezza che caratterizza quest'ultima»).

[3] La divisione per titoli tiene conto del fatto che i saggi contenuti nel presente volume raccontano già la fortuna estera di Dessí paese per paese. Laddove non è immediatamente deducibile, è specificata la lingua della traduzione o il paese.

I passeri [1955]

Verebek, Budapest, Európa, 1968: traduzione di Zoltán Zsámboki.
Vrabci, Praha, Odeon, 1972: traduzione di Cyril Kříž.

Il disertore [1961]

The deserter, London, Harvill Press, 1962: traduzione di Donata Origo.
The deserter, New York, Harcourt, Brace & World, 1962: traduzione di Virginia Hathaway Moriconi.
Das Lösegeld, Olten (Svizzera), Walter, 1962: traduzione di Yvonne e Herbert Meier.
Le déserteur, Paris, Julliard, 1963: traduzione di Helena de Mariassy e Cristal de Lignac.
A Katonaszökevény, Budapest, Európa, 1964: traduzione di Éva Szabolcsi, postfazione di László Lator.
El Desertor, Buenos Aires, Emecé Editores, 1964: traduzione di Augusto Guibourgh.
De Deserteur, Den Haag, Kruseman "Isirisreeks", 1965: traduzione di Yoshuah Barjitzchak.
Das Lösegeld, Berlin, Volk und Welt, 1969: traduzione di Herbert Meier, postfazione di Joachim Meinert.
Dezertorul, Bucarest, Editura Pentru Literatură Universală, 1969: traduzione di Anca Giurăscu e Constantin Streia.
El Desertor, in uscita (2013) presso la casa editrice Catedra di Madrid: traduzione di María de las Nieves Muñiz Muñiz.

Paese d'ombre [1972]

Gölgeli kasaba, Ankara, İmge Kitabevi, 1996: traduzione di Gülbende Kuray.
Krajina tieňov, Bratislava, Slovenský Spisovateľ, 1974: traduzione di Marína Miháliková-Hečková.
Kraina Cieni, Warszawa, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1975: traduzione di Barbara Sieroszewska (la traduzione del romanzo è anticipata da quella di alcuni suoi brani per mano di Amelia Świeykowska in «Literatura na świecie», 4/1974, pp. 301-327).
Forests of Norbio, New York, Harcourt Brace, 1975: traduzione di Frances Frenaye.
Forests of Norbio, London, Victor Gollancz, 1975: traduzione di Frances Frenaye.
Ostrov stínů, Praha, Odeon, 1975: traduzione di Eva Hepnerová e Vladimír Hořký.
Tara de umbre, Bucarest, Editura Univers, 1976: traduzione di Florian Potra, prefazione dell'autore.
País de sombras, Barcelona, Noguer, 1977: traduzione di Atilio Pentimalli.
Varjojen maa, Jiväskylä, Gummerus, 1977: traduzione (in finlandese) di Jorma Kapari.

Árnyak Földje, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1982: traduzione di Mária Merle.
Pays d'ombres, Arles, Actes Sud, 1991: traduzione di Suzanne Charre e Christine Grillon.

Raccolte di racconti

Lei era l'acqua [1966]

Ea era apa, in *Dezertorul*, Bucarest, Pentru Literatură Universală, 1969: traduzione di Anca Giurăscu e Constantin Streia, con l'eccezione di *Insula Ingerului* (*Isola dell'Angelo*) tradotto da Niculina Benguş.

Racconti sparsi

Fuochi sul molo [1942]

Focuri pe dig, in «Secolul 20», 12, 1963, pp. 76-90: traduzione di Florian Potra. Fa parte di un inserto dedicato all'autore (pp. 49-90) comprendente un'intervista dello stesso Potra (*Convorbire cu Giuseppe Dessí la Roma*, pp. 49-51), il saggio *Adevărata față a Sardiniei* (*La scoperta della Sardegna*, pp. 52-59) e il secondo atto di *Eleonora d'Arborea* tradotto ancora da Potra (pp. 60-75).

Il risveglio di Daniele Fumo [1948]

The awakening of Daniele Fumo, in «Life and Letters» (numero speciale dedicato alle lettere italiane), 144, agosto 1949, pp. 162-165: traduzione di Archibald Colquhoun.

Isola dell'Angelo [1949]

Wyspa anioła, in *13 współczesnych opowiadań włoskich* [*13 racconti italiani contemporanei*], Warszawa, Iskry, 1966: traduzione di Halina Bernhardt-Kralowa.
Angel Island, in *An Anthology of New Italian Writers*, edited by Marguerite Caetani and selected from the pages of the review «Botteghe Oscure», London, John Lehmann, 1951, pp. 161-180: traduzione di William Packer.

La mia trisavola Letizia [1949]

Szépanyám, Letizia, in *Mai olasz elbeszélők* [*Racconti italiani contemporanei*], Budapest, Európa Kiadó, 1969, pp. 230-233.
Meine Ururgrossmutter Letizia, in *Italienische Erzählungen des 20. Jahrhunderts*, a cura di Klaus Stiller, München, Piper, 1988, pp. 272-275: traduzione di Max Friedmann.
Min Tippoldemor Letizia, in *Italia Forteller*, Oslo, Norske bokklubben, 1994.

Lei era l'acqua [1950]

Elle était l'eau, in «l'Arc. Cahier méditerranéens», 1, gennaio 1958, pp. 5-9: traduzione di Pierre Van Bever.

Fuga [1951]

Flykt, in «Sia», 24 novembre 1967, pp. 24-25: traduzione (in svedese) di Karin De Laval.
Flugt, in *Noveller fra Italien*, Copenaghen, Gyldendals Tranebøger, 1970, pp. 37-44: traduzione di Maria Giacobbe e Uffe Harder.
La fuite, in *Nouvelles italiennes d'aujourd'hui*, Paris, Seghers, 1962: traduzione di Yvonne Rosso.
Die Flucht, in *Bilder und Abbilder. Italienische Erzählungen der Gegenwart*, München, Biederstein Verlag, 1967, pp. 160-168: traduzione di Herbert Schlüter.

La serva degli asini [1956]

Szamarak cselédje, in «Magyar Napló», 4, 2000, pp. 67-69: traduzione di Bea Szirti.

La mano della bambina [1956]

A kislány keze, in «Nagy Vilag», gennaio 1961: traduzione (in ungherese) di Eva Szabolcsi.

La cometa [1945]

La Comète, in «L'Age nouveau» (numero speciale: *Aspects de l'Italie nouvelle*), luglio-settembre 1951, 63-65, pp. 88-94: traduzione di Madeleine Couturier.

(*La*) *certezza* [1959]

in «Vision» (Pakistan), gennaio 1963: traduzione (in inglese) di Aurora Rodrigues.

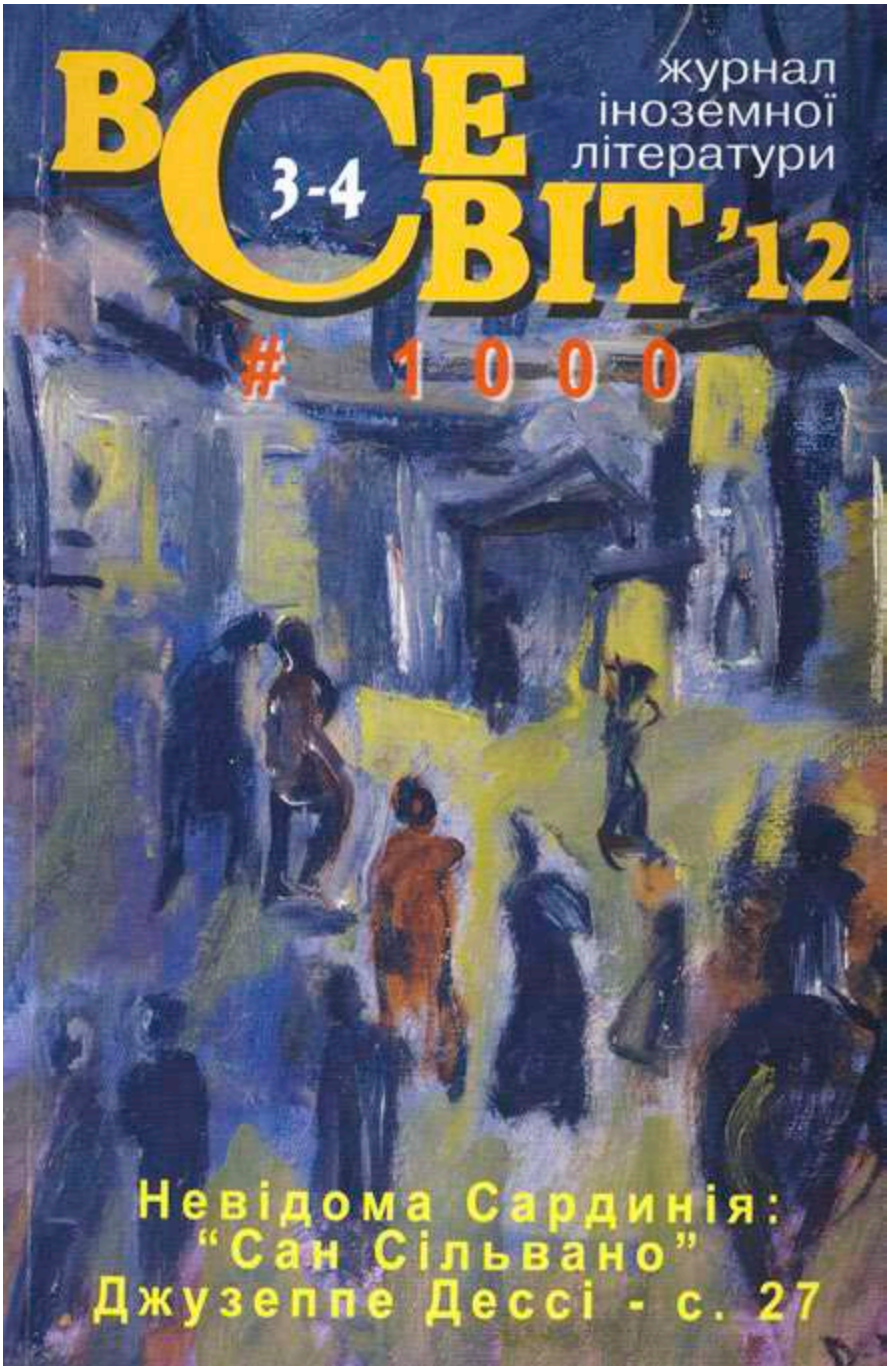
Testi teatrali

La giustizia [1957]

Die Gerechtigkeit, München, Kurt, 1960: traduzione di Ursula Schuh.
Spravedlnost, Praha, Dilia, 1976: traduzione di Zdeněk Digrin.

Di seguito si riproduce (in italiano) la prefazione d'autore che accompagna l'edizione rumena (*Tara de umbre*, 1976) di *Paese d'ombre*:

> Ho scritto molti libri, prima di questo, romanzi, opere teatrali, centinaia di racconti. Questo dovrebbe essere frutto di una lunga esperienza e dovrebbe rappresentare il risultato di tutta una vita. Ma può un uomo affidare la propria vita a un solo libro? Io preferisco affidare il mio messaggio a tutti i miei libri, con quel che c'è in essi di buono e di meno buono, di bello e di brutto e lasciar tirare le somme al lettore. Ciò che scrivo in questa breve prefazione serve a presentarmi ai lettori rumeni, per i quali sono quasi uno sconosciuto, anche se qualcuno ha letto il mio *Disertore* pubblicato a Bucarest nel 1969. Ho sempre avuto in mente questo libro, anche quando stavo scrivendo il mio primo romanzo nel 1939, *San Silvano*. Se non cominciai con *Paese d'ombre* fu perché era troppo ricco e complesso per le mie forze di allora. Allora mi era più facile parlare di me stesso e della mia vita, e fui definito un memorialista che scriveva alla maniera proustiana. Anzi mi pareva che non si potesse scrivere in modo diverso. Questa convinzione però non derivava soltanto dalla mia ammirazione per la *Recherche*, ma anche dalla convinzione che non fosse possibile una conoscenza rigorosamente oggettiva della realtà. Ero affascinato dall'idealismo assoluto di Fichte e certamente influenzato dal neo-idealismo italiano. Anche per questo non avrei potuto scrivere *Paese d'ombre*, allora. Tuttavia il mio rigoroso oggettivismo entrò presto in crisi, e già al mio secondo romanzo *Michele Boschino* (Mondadori, 1942), che è la storia di un contadino sardo, l'esigenza di raccontare in terza persona si fece sentire, al punto che il romanzo è nettamente diviso in due parti: una scritta in prima persona e l'altra in terza. Un dubbio non risolto dunque. Direi un modo di sentire apparentemente contraddittorio e complesso, come contraddittoria e complessa è la vita di ogni uomo. Via via però, col passare degli anni, il dubbio si andò chiarendo e anche il mio modo di sentire e di esprimermi, cioè di scrivere. In questo senso si può dire che *Paese d'ombre* è il libro della mia maturità. Qui, benché il nucleo del romanzo sia una storia famigliare, ho voluto parlare del mio popolo, della Sardegna, e in certi punti il romanzo si confonde con la storia, anzi diventa storia. La storia dei boschi, di sopraffazioni e di ribellioni, storia di gente che fra quei boschi vive e che, benché unita formalmente al regno d'Italia, ha una vita propria, dei propri pensieri e perfino una propria lingua e un proprio tempo storico. L'etnologo Le Lannou, nel suo libro *Pâtres et paysans de la Sardegne*, sostiene che l'isola è, non soltanto geologicamente, ma anche sotto l'aspetto antropologico, una delle terre più antiche del mondo. In genere la Sardegna, in Italia e all'estero, è conosciuta per il suo folclore: danze, canti, costumi, che rischiano di nascondere al visitatore la faccia più vera della Sardegna. Spero che il mio libro possa essere una guida più valida per penetrarne i segreti.



Copertina della rivista «Vsesvit» (marzo-aprile 2012) con la riproduzione di un quadro di Dessí (*Paesaggio fantastico*) e l'annuncio della traduzione di *San Silvano*.

GIUSEPPE DESSÍ IN FRANCIA

Beatrice Sica

Quando uno scrittore è profondamente legato a un luogo che ritorna costantemente nella sua opera, come è il caso di Giuseppe Dessí e della Sardegna, si rischia di vederlo solo attraverso quel luogo, in funzione di quello. Tale rischio aumenta, poi, quando si esca fuori dai confini nazionali: allora la geografia risulta la via di accesso più immediata, tanto più nel caso di terre particolari, come le isole, e particolarmente belle paesaggisticamente e cariche di storia, come la Sardegna. Così accade un po' inevitabilmente che il nome di Dessí arrivi oggi ai francofoni, soprattutto ai non specialisti di letteratura, prima di tutto attraverso iniziative editoriali legate specificamente all'isola, come possono essere le guide turistiche pubblicate in francese che invitano a conoscere la *Sardaigne*. Gli accenni più recenti a Dessí si possono trovare infatti in francese nell'edizione 2011-2012 – come già in quelle degli anni precedenti – della guida *Sardaigne* di Dominique Auzias e Jean-Paul Labourdette, nella serie «Petit Futé», o ancora nella *Sardaigne* di Sandro Tomasi, pubblicata nel 2008 nella serie «Carnets de Route Marcus». In esse si legge:

> Giuseppe Dessí replace la Sardaigne au centre de son œuvre. Il traite du thème de la mémoire par le biais d'une recherche historique et psychologique, afin de favoriser une prise de conscience individuelle et collective de la personnalité sarde. Parmi ses nombreux romans il faut citer: *Michele Boschino* (1942), *Storia del Principe Lui* (1948), *Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo* (1959) et *Eleonora d'Arborea* (1964). Dessí a reçu le prix Strega (le prix Goncourt sarde) pour *Paese d'ombre* (1972)[1].

> Giuseppe Dessí (1909-1977). L'écrivain d'origine sarde le plus en vue dans le monde littéraire italien. Bien que ses intérêts ne soient pas confinés au seul milieu sarde, il a écrit des pages de récits, d'essais et de romans dédiés à son île

[1] Dominique Auzias – Jean-Paul Labourdette, *Sardaigne*, guida turistica della serie «Petit Fouté», Paris, Nouvelles Éditions de l'Université, 2011, p. 59.

Anna Dolfi (a cura di), *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, ISBN 978-88-6655-379-3 (print), ISBN 978-88-6655-363-2 (print), ISBN 978-88-6655-364-9 (online PDF), ISBN 978-88-6655-365-6 (online EPUB), © 2013 Firenze University Press

> natale, qui comptent parmi les plus beaux et les plus sincères hommages à la Sardaigne. Ses ouvrages les plus connus sont: *Silvano* [*sic*], *Michele Boschino*, *I passeri*, *Il Disertore*[2].

Le guide turistiche in questione permettono ai lettori francofoni che le sfoglino anche distrattamente di farsi già in poche righe un'idea delle coordinate entro cui si muove l'opera di Dessí: la Sardegna, naturalmente, prima di tutto; e poi la memoria, quella dell'individuo e quella storica, saldate insieme a definire l'identità sarda.

Accanto alle guide turistiche, che si rinnovano sul mercato editoriale con frequenza tendenzialmente annuale, l'altro canale attraverso cui un pubblico di Francia non specialistico può entrare in contatto con il nome di Dessí sono iniziative culturali più sporadiche, legate anch'esse alla Sardegna. È il caso del festival parigino *Les Arts Florissants de la Sardaigne* del 2007 (trentennale della morte dello scrittore), che all'interno del suo programma aveva previsto la proiezione del film *La trincea* (1961), per il quale Dessí scrisse la sceneggiatura ispirandosi alla figura del padre combattente nella prima guerra mondiale[3]. Anche lì, nei dialoghi e nelle situazioni del film che prendono forma attraverso la penna dello scrittore, emerge l'anima dei sardi: guidati dal maggiore Dessí, i soldati di Villacidro entrano in azione sul Carso con l'entusiasmo della giovane età ma anche attraverso il silenzio tenace e caparbio a cui li ha abituati la terra da cui provengono. Nella loro lotta, eroica, senza retorica, umile, fuori dai clamori dell'ufficialità militare, si scopre come la Sardegna degli individui si salda al gioco più grande della Storia d'Italia. Come spiega il maggiore:

> […] sono bravi soldati, i miei ladri di pecore, sono bravi, forse non muoiono gridando «viva l'Italia!», però muoiono, eh, non tornano mica indietro, sai? E se voi li manderete a morire contro quei reticolati, loro ci andranno: sono uomini che sanno uccidere e sanno morire. Però sanno anche strisciare senza fare il più piccolo rumore, passano dove non passerebbe nessun altro uomo, resistono alla sete, alla fame, sanno stare zitti per ore intere, zitti e immobili come tronchi, come sassi, si mimetizzano, prendono il colore della terra, dei muretti a secco, dei cespugli, sanno persino confondersi con i morti.

[2] Sandro Tomasi, *Sardaigne*, guida turistica della serie «Carnets de Route Marcus», Paris, Éditions Marcus, 2008, p. 31. Vedi anche p. 30.

[3] Il film è indicato nel programma delle manifestazioni come «realisé par Giuseppe Dessí»; in effetti si tratta, come dichiarato sullo schermo, di un «racconto sceneggiato di Giuseppe Dessí» per la «regia di Vittorio Cottafavi». Il festival *Les Arts Florissants de la Sardaigne*, giunto nel 2007 alla sua quinta edizione, era in programma dal 3 ottobre al 25 novembre. Il film *La trincea* era in programma il 17 novembre alle ore 18 alla Salle du conseil della Mairie du 9ème arrondissement di Parigi alla presenza delle associazioni dei sardi di Francia e di Graziano Milia, presidente della provincia di Cagliari e del Consiglio delle autonomie locali della Sardegna.

Se la *Sardaigne* è la via di accesso più immediata attraverso cui oggi in Francia si può avere notizia dell'opera di Dessí, è subito chiaro, però, che con questo scrittore siamo lontani dalla facile vulgata con cui l'immagine dell'isola viene spesso diffusa e commercializzata. Anche gli stereotipi, le rare volte che vengono menzionati da Dessí, sono trascesi, come accade ancora nel film *La trincea*, dove il maggiore scherza con i suoi uomini il giorno prima dell'azione, ricordando loro quanto sarà importante, portandosi sotto la trincea nemica, restare in assoluto silenzio, un silenzio che loro conoscono bene: «lo sanno tutti, si capisce, lo sanno tutti come si deve fare, anzi lo sappiamo tutti, perché discendiamo da famosissimi ladri di pecore». Insomma, la conoscenza dell'opera di Dessí parte in Francia dalla Sardegna ma serve appunto per andare oltre la superficialità di certo folklore e per scoprire l'anima e la storia di una terra e della sua gente dietro alle cose più visibili e vendibili dell'isola.

Ma come si è arrivati ad annoverare questo scrittore in una rosa di autori sardi *ad usum* anche dei lettori di Francia? La presenza di Giuseppe Dessí nel panorama letterario e critico francese si è disegnata secondo una parabola che, a dispetto di una partenza difficile e di alcuni momenti di silenzio, nel complesso testimonia una certa continuità di fondo. Naturalmente non ci si possono attendere le grandezze numeriche del mondo librario o critico d'Italia, e di questo scarto bisognerà sempre tenere conto; del resto il panorama italiano non andrà sentito come termine di confronto che spinge il bilancio francese in perdita, ma le voci cisalpine andranno pensate a integrazione di quelle transalpine, tanto più considerando la vicinanza delle due lingue, che ha sempre reso i lettori colti francesi, eventualmente, in grado di leggere libri italiani – come viceversa gli italiani i libri francesi[4] – senza soverchie difficoltà. Qui comunque, nel tracciare un panorama della presenza di Dessí in Francia, ci riferiremo solo a quanto è stato pubblicato in francese, dando per scontata e lasciando sottintesa l'accessibilità – più elevata rispetto a quanto può accadere per altre lingue – delle opere di Dessí o della critica italiana sullo scrittore anche per lettori francesi non necessariamente specialisti della nostra letteratura ma semplicemente colti e curiosi.

Il primo ingresso di Dessí nel mondo letterario di Francia avrebbe dovuto avvenire già negli anni Quaranta e si era annunciato sotto i migliori auspici: era stato Gianfranco Contini, infatti, a interessarsi alla pubblicazione di *San Silvano* in francese tra il 1945 e il 1946. Contini era allora giovane professore di Filologia romanza a Friburgo, mediatore di novità letterarie italiane oltralpe attraverso la

[4] Cfr. Anne-Rachel Hermetet, *Les revues italiennes face à la littérature française contemporaine. Étude de réception (1919-1943)*, Paris, Champions, 2003, p. 198: «La pratique du français, courante dans les milieux cultivés, facilite la pénétration des œuvres littéraires puisque le recours à la traduction n'est pas nécessaire». Il libro documentatissimo di Hermetet si concentra sulla ricezione di opere francesi nella pubblicistica italiana negli anni tra le due guerre, ma è chiaro che il discorso vale anche in senso inverso, e che la lunga «tradition de lecture» di cui parla la studiosa funziona anche per le lettere italiane in Francia.

casa editrice svizzera Aux Portes de France, di cui dirigeva la parte italiana. Il progetto di traduzione di *San Silvano*, sollecitato per altro dallo stesso Dessí[5], si inseriva in questa opera di mediazione letteraria di Contini per la conoscenza e la diffusione delle novità italiane in Francia, ma sfortunatamente non poté attuarsi. Le Portes de France, infatti, fallirono poco dopo, nel 1947, e il libro, di cui era già pronta la traduzione di Gilberto Rossa, non fu mai stampato in quella veste. Lo sarà soltanto molto dopo, alla fine degli anni Ottanta, presso un nuovo editore e con quella traduzione completamente rivista; ne parleremo più avanti.

Se aveva apprezzato *San Silvano*, Contini non si era entusiasmato altrettanto per *Michele Boschino* e per i *Racconti vecchi e nuovi*. Nella *Introduction à l'étude de la littérature italienne contemporaine*, pubblicata sulla rivista ginevrina «Lettres» nel 1944, scriveva infatti:

> *San Silvano*, de M. Giuseppe Dessí, sera plus tard la délicieuse tentative provinciale d'un *proustianus minor* (son dernier livre, *Michele Boschino*, qui est d'une réussite médiocre, mérite d'être signalé comme la première application littéraire de la morale de M. [Aldo] Capitini)[6].

[5] Lo si ricava da una lettera inedita di Contini a Dessí conservata all'Archivio contemporaneo Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze, datata «Domo[dossola], 7 ij» (senza l'indicazione dell'anno ma sicuramente posteriore all'uscita del *San Silvano*, del cui successo editoriale viene fatta menzione, e precedente alla traduzione approntata infine da Gilberto Rossa), in cui si legge: «Caro Dessí, | mi pare che *San Silvano* in francese potrebbe starci benissimo. Io personalmente non ho entrature: conosco, di traduttori dall'italiano, solo Jean Chuzeville, […]. Se credi, puoi scrivergli a mio nome, s'intende per chiedergli consiglio» (GD 15.1.140.1). Jean Chuzeville era stato il curatore dell'*Anthologie des poètes italiens contemporains: 1880-1920* (Paris, Bibliothèque Universelle, 1921) e il traduttore in francese di diversi scrittori italiani, tra cui Giuseppe Ungaretti (*Vie d'un homme*, Paris, Gallimard, 1939), Emilio Cecchi (*Poissons rouges*, Paris, Gallimard, 1936) e Mario Puccini (*Cola s'en va-t-en guerre*, Paris, Fayard, 1932), oltre che di Benito Mussolini (*L'État corporatif*, Firenze, Vallecchi, 1938), dello storico Gioacchino Volpe (*Histoire du mouvement fasciste*, Roma, «Novissima», 1940) e di una serie di importanti studiosi e storici dell'arte come Adolfo Venturi (*Michel-Ange*, Paris, G. Crès et Cie, 1927), Emilio Cecchi (*Les Peintres siennois*, Paris, G. Crès et Cie, 1928 e *Giotto*, Paris, Gallimard, 1938), Corrado Ricci (*Corrège*, Paris, G. Crès et Cie, 1930), Arduino Colasanti (*Donatello*, Paris, G. Crès et Cie, 1931), Giuseppe Fiocco (*Mantegna*, Paris, Gallimard, 1939), Mario Salmi (*Masaccio*, Paris, G. Crès et Cie, 1934 e *Paolo Uccello. Andrea del Castagno. Domenico Veneziano*, Paris, Gallimard, 1939) e Carlo Gamba (*Giovanni Bellini*, Paris, Gallimard, 1938). Ma il traduttore del libro di Dessí non sarà Chuzeville, bensì Gilberto Rossa: cfr. più avanti nel testo.

[6] Gianfranco Contini, *Introduction à l'étude de la littérature italienne contemporaine*, «Lettres» 4 (1944), ora in G. Contini, *Altri esercizî (1942-1971)*, Torino, Einaudi, 1978, p. 256. Per l'importanza della figura di Capitini in realazione a Dessí, cfr. Aldo Capitini, *Lettere a Giuseppe Dessí (1932-1962), con un'appendice di inediti*, a cura di Francesca Nencioni, Roma, Bulzoni, 2010. Come nota la Nencioni nella sua *Introduzione*, «Capitini ricorda […] Dessí in *Antifascismo tra i giovani* come uno degli studenti di Lettere più assidui alle conversazioni etico-religiose che si tenevano nella sua stanza alla Normale, e poi come partecipante agli incontri clandestini organizzati a Perugia e dintorni» (ivi, p. 16). Francesca Nencioni richiama anche l'attenzione (ivi, pp.18-24) sul magistero letterario di Capitini per Dessí quale si ricava dal carteggio; per *Michele Boschino* cfr. ivi, p. 22, e soprattutto la lettera dell'11 marzo 1943 (segnatura GD.15.1.89.67 dell'archivio contemporaneo Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze; pubblicata come numero 70 nel volume

E l'anno dopo, in una *Lettre d'Italie* scritta anch'essa in francese[7], affermava:

> En venant aux dernières promotions, nous remarquerons au passage les *Racconti vecchi e nuovi* de M. Giuseppe Dessí (Einaudi), bien qu'hélas dangereusement banalisés par rapport à la grâce vaporeuse de *San Silvano*, eclose dans le climat de Meaulnes et d'aidant même de la fréquentation de Swann[8].

Se Contini non apprezzava i racconti tanto quanto il *San Silvano*, altri la pensavano diversamente e proprio nei racconti successivi al primo romanzo vedevano la via della maturazione dello scrittore. Così nel 1951, su un numero della rivista «L'Âge nouveau» dedicato a vari *Aspects de l'Italie nouvelle*, Niccolò Gallo scriveva:

> […] les narrateurs les plus récents ont trouvé leur mesure la plus adéquate dans le récit: lequel, par sa représentation limitée d'un milieu vu d'un seul point de vue ou d'un personnage vu seulement dans quelques zones psychologiques et sentimentales, décèle son incapacité fondamentale à saisir les autres individus: les récits de la première époque de Vittorini, ceux de Dessí, de Delfini, de Bilenchi en témoignent. […]. La littérature de Mémoires, qui fut l'essentiel de la production narrative entre 1938 et 1943, a pris, dans quelques exemplaires tout au moins, une orientation […] d'une plus grande authenticité, et Giuseppe Dessí (*La Cometa*, dans «Prosa Nº 2» et l'*Isola dell'Angelo* dans «Botteghe Oscure» III) est le meilleur représentant de cette direction-là et le plus significatif […]. Giuseppe Dessí, qui a republié tous ses récits en 1946, ne semble pas, en apparence, avoir fait, vers le roman, un pas décisif. Mais dans l'*Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo* («Il Ponte», 1948), et dans ses nouveaux récits, on voit un enrichissement moral et poétique. Qui, s'il laisse encore Dessí s'attarder, ou bien le conduit au «divertissement» légendaire de *La Storia del Principe Lui* (Mondadori, 1949), de par une méfiance secrète à l'endroit des moyens d'expression du roman traditionnel – l'amène pourtant à composer en paragraphes narratifs liés l'un à l'autre comme une succession de pensées quelques histoires saisies dans leur instant essentiellement poétique[9].

curato dalla Nencioni), in cui Capitini scrive: «Carissimo, | ho letto *Michele Boschino*. […] Certo, la seconda [parte] è più "dessiana" (Contini mi disse "capitiniana")» (ivi, p. 144).

[7] La *Lettre d'Italie* è del 1945 ma fu pubblicata soltanto molti anni più tardi. Cfr. G. Contini, *Altri esercizî (1942-1971)* cit., p. 293: «Questo scritto, composto alla fine del 1945 per una rivista francese dove non uscì mai, è stato riesumato per una miscellanea dedicata alla memoria di Leone Traverso e inclusa negli "Studi Urbinati di storia, filosofia e letteratura"». Si legge ora in *Altri esercizî* alle pp. 267-293.

[8] Ivi, p. 283.

[9] Niccolò Gallo, *L'art narratif après la guerre*, in «L'Âge nouveau», numero speciale *Aspects de l'Italie nouvelle*, luglio-settembre 1951, 63-65, pp. 52, 63. La traduzione del pezzo di Gallo è di Juliette Bertrand. Sulla interessante figura di questa traduttrice cfr. Olivier Forlin, *Les intellectuels français et l'Italie 1945-1955. Mediation culturelle, engagement et représentation*, Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 53-54.

Su quello stesso numero di «L'Âge nouveau» usciva anche la traduzione del racconto di Dessí *La Cometa* (*La Comète*) firmata da Madeleine Couturier[10]. Si tratta, a nostra conoscenza, della prima traduzione di un testo di Dessí pubblicato in francese. Successivamente, nel 1958, uscirà in francese sulla rivista «L'Arc» anche il racconto *Lei era l'acqua* (*Elle était l'eau*)[11], la cui traduzione era firmata da Pierre van Bever, studioso belga di lettere italiane e futuro traduttore anche di Montale. È curiosa la perentorietà con cui «L'Arc» afferma non esserci nessuna traduzione precedente di Dessí («[Voilà] Un récit de Giuseppe Dessí, auteur italien qui n'a sans doute jamais été traduit en français»[12]): evidentemente i redattori non avevano notizia del racconto uscito su «L'Âge nouveau» alcuni anni prima. Non è escluso poi che su rivista siano usciti altri racconti di Dessí che sono sfuggiti anche alla nostra ricognizione. In generale il reperimento di singoli testi tradotti e pubblicati su rivista risulta arduo in assenza di una bibliografia completa che raccolga questo tipo di voci; più facilmente rintracciabili sono i libri.

La prima uscita in Francia di un volume di Dessí risale agli anni Sessanta: nel 1963 la casa editrice Julliard pubblica *Le Déserteur*, che era uscito in italiano due anni prima e aveva vinto il premio Bagutta nel 1962. L'editore Julliard, che tra l'altro aveva lanciato Françoise Sagan nel 1954 con l'uscita di *Bonjour tristesse*, aveva un nutrito catalogo di traduzioni straniere; tra quelle dall'italiano spiccavano in quegli anni *Le figuier de Cléopatre* (1962) di Fausta Cialente (nativa, come Dessí, di Cagliari, ma dalla geografia esistenziale molto più estesa e movimentata a livello internazionale); *Parle-moi, dis-moi quelque chose* di Manlio Cancogni, *Un été lointain* di Renzo Rosso, e *8 ½ de Fellini: Histoire d'un film* di Camilla Cederna, tutti usciti nel 1963; *Les hommes* (1964) di Leda Muccini. Il libro di Dessí fu tradotto da Helena de Mariassy e Cristal de Lignac, una coppia di traduttrici particolarmente attive negli anni Sessanta, che traducevano dall'italiano non solo per Julliard (firmarono anche la versione francese dei libri di Cederna e Muccini citati), ma anche per altre case editrici[13].

La traduzione francese di *Il disertore* è ben fatta e fedele all'originale. È inevitabile che il testo tradotto subisca rispetto all'italiano una serie di mutamenti – che vanno oltre, naturalmente, il significante linguistico – determinati dalle scelte di chi traduce ma anche dal sistema della lingua di arrivo, la quale patisce soluzioni non sempre modellabili su quella di partenza. Faremo qui alcu-

[10] Giuseppe Dessí, *La Comète*, in «L'Âge nouveau» cit., pp. 88-94. Sulla figura della traduttrice Madeleine Couturier non ci è stato possibile reperire informazioni.

[11] G. Dessí, *Elle était l'eau*, «L'Arc. Cahier méditerranéens», gennaio 1958, 1, pp. 5-9.

[12] «L'Arc. Cahiers méditerranéens» cit., p. 1.

[13] Cfr. Luigi Meneghello, *Les Petits Maîtres*, Paris, Calmann-Lévy, 1965; Giovanni Pirelli, *La Machine*, Paris, Stock, 1966; Carlo Monterosso, *Le Sel de la terre*, Paris, Denoël, 1967; Andrea Giovene, *Autobiographie de Giuliano di Sansevero*, 5 tomi, Paris, Denoël, 1968-1970; Lisa Morpurgo, *Madame Aller et Retour*, Paris, Grasset, 1970; e Terisio Pignatti, *Venise*, Paris, A. Michel, 1971.

ni esempi. A inizio del romanzo, dove si descrive il personaggio principale di Mariangela Eca, Dessí scrive:

> Da allora tutto, per lei, aveva cessato di avere importanza, all'infuori del ricordo. Anche se continuava a vivere giorno per giorno, a fare i soliti lavori, a portare da Baddimanna, come sempre, pesanti fasci di legna che vendeva per mezza pezza, cioè venticinque centesimi, come prima della guerra, solo il ricordo contava […][14].

Nella versione francese questo passo viene tradotto nel modo seguente:

> Depuis lors, tout avait cessé d'avoir de l'importance, tout sauf le souvenir. Elle continuait à vivre jour après jour, faisant les mêmes travaux, rapportait de Baddimanna les mêmes lourds fagots qu'elle vendait à un prix dérisoire comme avant la guerre. Mais seul le souvenir comptait […][15].

Nella versione francese gli incisi italiani *«per lei»* e «come sempre» vengono eliminati per ragioni di musicalità del discorso; nella prima frase viene aggiunto un secondo «tout» che permette a «sauf le souvenir» di conservare la collocazione in fondo, come in italiano, e serve bene nel contempo a rinforzare la separazione tra il mondo circostante e il ricordo di Mariangela: «tout avait cessé d'avoir de l'importance, tout sauf le souvenir». La «mezza pezza, cioè venticinque centesimi», diventa invece semplicemente un «prix dérisoire», senza evocare un equivalente specifico francese (il che non avrebbe avuto molto senso, in questo caso, data la chiara ambientazione sarda del romanzo). Inoltre, l'anafora degli "a + infinito" italiani («a vivere […], a fare […], a portare»), che scandiscono come una litania la ripetitività dei gesti quotidiani di Mariangela, invariati, sempre gli stessi, viene franta in francese mutando il secondo infinito in un participio («faisant»), e riportando il terzo infinito al tempo finito, cioè l'imperfetto, che regge l'intero costrutto («rapportait», che si livella su «continuait»). Così il secondo lungo periodo di Dessí viene spezzato in francese in due membri, con il risultato che in luogo di una subordinata con la sua principale – «Anche se continuava a vivere […], solo il ricordo contava» – si hanno in francese una principale e una coordinata avversativa – «Elle continuait à vivre […]. Mais seul le souvenir comptait». Questa ridistribuzione dei livelli sintattici alleggerisce tutto il periodo e rende più agevole la lettura per il parlante francese; d'altra parte si perdono, rispetto all'italiano, certi effetti ben calcolati che veicolano il senso e incidono sull'evocazione di un certo stato d'animo. In italiano lo statuto di su-

[14] G. Dessí, *Il disertore* [1961], introduzione di Anna Dolfi, Milano, Mondadori, "Oscar", 1974, pp. 31-32.

[15] G. Dessí, *Le Déserteur*, traduzione di Helena de Mariassy e Cristal de Lignac, Paris, Julliard, 1963, p. 8.

bordinata della frase introdotta da «Anche se», con la sua litania di gesti sempre uguali a se stessi, mette in risalto la centralità del ricordo espressa nella principale che segue («solo il ricordo contava»), e tiene molto stretto il legame con la frase precedente, con un effetto di più stretto parallelismo («all'infuori del ricordo. […] Anche se continuava a vivere […], solo il ricordo contava»). In francese questo legame risulta allentato, perché nel periodo che segue «sauf le souvenir», la principale non è più come in italiano la frase sul ricordo, ma è quella su ciò che si oppone al ricordo: la vita di tutti i giorni con i suoi gesti ormai svuotati di senso. Si tratta di sottigliezze, naturalmente, che notiamo qui non per muovere una critica di poca fedeltà all'originale – perché non è certo questo il caso – ma per riflettere a partire dal testo su come anche in un'ottica conservativa della traduzione e con una lingua come il francese, molto vicina all'italiano per le comuni radici latine, sono inevitabili mutamenti nei costrutti impiegati e negli effetti che questi determinano.

In *Le Déserteur* ci sono anche casi in cui la distanza dall'originale dipende più dalle scelte delle traduttrici che dal sistema linguistico francese in quanto tale. Alla fine del cap. XV, per esempio, quando si intuisce la morte del figlio disertore che viene raccontata subito dopo nel nuovo capitolo, Dessí scrive:

> I giorni passavano. Cinque giorni. Lei li sentì passare.
> In seguito, ripensandoci, le pareva di aver sempre saputo quanti erano[16].

La versione francese riporta:

> Les jours passèrent. Cinq jours. Elle les sentait glisser.
> Plus tard, à la réflexion, il lui sembla avoir toujours su combien il y en aurait[17].

In effetti, rispetto all'italiano «passavano […] passare», in francese il cambio di verbo e la scelta di "glisser" in luogo di "passer" anche per la seconda occorrenza portano il discorso su un altro piano, quello del tempo che fugge, della *invida aetas*. Ma per Mariangela si tratta piuttosto qui dell'intensità delle sensazioni, del pieno accordo della sua percezione con il presente che sta vivendo: è tempo, questo, che "le passa addosso", per così, dire, non che o non solo che le scivola via. Mentre prima, quando non sapeva che il figlio era ancora vivo, Mariangela viveva tutta e solo nel ricordo, sorda al circostante, e non c'era corrispondenza tra il suo tempo interiore e quello esterno degli altri, adesso, con il ritorno del figlio, l'essere della donna aderisce completamente al tempo della storia, il quale coincide per lei con la natura, con quell'ovile di Baddimanna dove il figlio disertore, tornato di nascosto in Sardegna, si nasconde prima di morire. Così in francese, nella frase che segue, quella che va a capo, il condizionale, che

[16] G. Dessí, *Il disertore* cit., p. 93.
[17] G. Dessí, *Le Déserteur* cit., p. 80.

serve per rappresentare il futuro nel passato, sposta la temporalità della frase italiana, centrata invece sull'indicativo imperfetto per esprimere contemporaneità nel passato: ecco, anche qui, con quella contemporaneità Dessí mette l'accento sul fatto che anche nel ricordo successivo sussiste la corrispondenza del tempo di Mariangela allora, per quei cinque giorni, con lo scorrere del tempo esterno[18].

Ancora negli anni Sessanta è da segnalare l'uscita di un altro racconto di Dessí pubblicato questa volta in volume: si tratta di *La fuite*, nella traduzione di Yvonne Rosso, nel volume *Nouvelles italiennes d'aujourd'hui* (Paris, Seghers), che traduce i *Nuovi racconti italiani* curati da Antonio Baldini e usciti nel 1962 per le edizioni milanesi Nuova Accademia. Nonostante le uscite e le segnalazioni che abbiamo menzionate finora, tuttavia, all'altezza degli anni Sessanta quella di Dessí in Francia non è ancora una presenza stabilizzata. È da notare a questo proposito che, a parte l'uscita del romanzo *Le Déserteur*, favorita dalla vittoria al premio Bagutta in Italia, le altre iniziative critiche ed editoriali francesi – se si eccettua quella di «L'Arc», che fa un po' parte a sé e infatti ignora le precedenti – hanno tutte alle spalle un curatore, traduttore, critico o studioso di origine italiana, residente in Francia o meno: da Contini, che scriveva direttamente in francese da Friburgo, a Glauco Natoli, che insegnava allora letteratura italiana all'università di Strasburgo e che raccolse i testi per il numero di «L'Âge nouveau», ad Antonio Baldini, curatore già in Italia, come dicevamo, del volume di racconti pubblicato poi in francese da Seghers. Ma dagli studiosi e dai critici francesi che si occupano di letteratura italiana il nome di Dessí non è ancora accolto: non ne parlano per esempio Paul Arrighi in *La littérature italienne des origines à nos jours* (Paris, PUF, 1956; nemmeno nella ristampa del 1961), Dominique Fernandez in *Le roman italien et la crise de la conscience moderne* (Paris, Grasset, 1958), Jacqueline Bloncourt e Roger Durand in *Les auteurs italiens* (Paris, Bordas, 1961, nemmeno nelle successive ristampe, fino per esempio alla settima del 1983), e neppure, ancora nel 1978, Jean-Michel Gardair nel suo *Ecrivains italiens* (Paris, Larousse).

Gli anni Settanta sono il periodo di maggiore silenzio e stasi per quanto riguarda la presenza di Dessí in Francia: non ci sono, almeno a nostra conoscenza, testi dello scrittore o contributi critici su di lui pubblicati in francese. Con la morte nel 1977, però, l'attenzione comincia a ridestarsi, tanto che a partire dagli anni Ottanta le voci si moltiplicano. Antoine Ottavi accoglie Dessí nel suo profilo su *La littérature italienne contemporaine* (Paris, PUF, 1981), dove pure dà erroneamente ancora per vivo lo scrittore:

[18] È vero che nel capitolo successivo Dessí dice «Erano finiti quei giorni, quei giorni contati. Era accaduto quello che doveva accadere, la sola cosa di cui, in tutto quel tempo, era stata certa»; ma ancora nel capitolo XVI non c'è questa «mémoire d'analyse», come l'ha definita Isabelle Pinna (cfr. p. 186 dell'articolo di Pinna richiamato qui alla n. 30), e mi pare che l'accento sia più sulla corrispondenza tra tempo interiore ed esterno nel presente di quei cinque giorni.

> Giuseppe Dessí (1909) fait ses débuts dans les milieux proches des revues «Solaria» et «Letteratura». Après *La sposa in città* (1939), son roman *San Silvano* (1939) conte des souvenirs d'enfance. *Michele Boschino* (1942) présente de façon plus objective que les précédents le pays natal de l'auteur, la Sardaigne. *Racconti vecchi e nuovi* (1945) et *Storia del principe Lui* (1949) sont suivis du roman *I passeri* (1955) et des récits *L'isola dell'angelo* (1957) qui obtiennent un vif succès. G. Dessí collabore à "Il Ponte", "La Stampa", "Botteghe oscure", "Rinascita", "L'Approdo", "Il Resto del Carlino" et "L'Unità". Dans *La ballerina di carta* (1957), *Introduzione alla vita di G. Scarbo* (1959), *Racconti drammatici* (1959), *Il disertore* (1961), *Eleonora d'Arborea* (1964), *Lei era l'acqua* (1967) et *Paese d'ombre* (1972), il confirme sa fidelité à son inspiration sarde qui reste toutefois éloignée de toute tentation folklorique ou esthétisante[19].

Oltre a non registrare l'anno di morte, il profilo di Ottavi contiene alcune piccole imprecisioni (l'*Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo* non abbrevia, in effetti, il nome con l'iniziale; *Lei era l'acqua*, è del 1966, non del 1967, e *La sposa in città* non è un romanzo, come parrebbe di capire dalla formulazione del discorso, ma una raccolta di racconti). Pare anche riduttivo, benché si tratti solo di un breve profilo, etichettare *San Silvano* come narrazione di ricordi d'infanzia. In ogni caso, quella che emerge con chiarezza è l'ispirazione regionale ma non folkloristica della scrittura di Dessí.

Negli anni Ottanta anche Gilbert Bosetti si occupa di Dessí, in due diversi interventi: un lungo saggio pubblicato nel volume *Novecento: le renouveau de la culture italienne* (Grenoble, Université des Langues et Lettres de Grenoble, 1984) e il libro tutto di suo pugno *Le mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain* (ivi, 1987). L'occasione che spinge Bosetti a considerare Dessí non è la Sardegna, questa volta, ma l'infanzia. Molto ben documentato nelle sue ricognizioni, lo studioso francese si muove sulla scorta di Bàrberi Squarotti – che già aveva notato l'importanza di questo motivo nella scrittura dell'autore sardo e di altri – e si propone di considerare più globalmente la letteratura italiana contemporanea sotto l'angolo visuale dell'infanzia, cercando così di colmare una lacuna di prospettiva in cui riconosce un limite della critica italiana rispetto a un fenomeno importante. Nel lungo saggio del 1984 Bosetti si sofferma su Michele Boschino, e nota come in questo romanzo

> Le mythe personnel de l'enfant écartelé entre en consonance avec un mythe social (l'opposition misère sarde / mirage continental) et un mythe culturel (l'opposition monde primitif / culture européenne). […] Michele Boschino […] pour Dessí, c'est la transposition du grand-père maternel qui, durant la guerre, a joué le rôle du père; c'est une régression, c'est le rêve d'un retour à un passé ancestral paisible d'avant les tourments avec un patriarche perçu comme un arbre sans âge, père chtonien bien planté dans la terre-mère, dont la force

[19] Antoine Ottavi, *La littérature italienne contemporaine*, Paris, PUF, 1981, p. 76.

> vient du bas, des racines […]. Enraciné dans une île archaïque qui ignore encore la société industrielle, Dessí avait alors le privilège de disposer d'un refuge socialement encore plausible, d'une île hors de la tempête. Son roman revient à déclarer sa fidélité à un monde antérieur au cataclysme et à faire l'impasse sur la génération du père dévoyée par le fascisme[20].

Nel libro del 1987 è l'opera tutta di Dessí che viene toccata dal discorso di Bosetti. Così:

> Dans *Ritratto* (1941), Dessí nous offre un portrait d'enfant choyé et adoré par sa famille mais il s'agit de l'un des moins autobiographiques de ses *Racconti* […]. Tout se passe comme si, dans l'année de guerre la plus noire, après une série de nouvelles liées à l'écartèlement – mère en Sardaigne / père sur le Continent –, Dessí s'était offert le rêve de l'enfance qu'il n'a pas eue et dont pouvaient aussi rêver les Italiens. […] [L'enfant] est produit et conditionné par son milieu, mais il va au-delà des ressemblances génétiques. Il est une promesse de progrès dans la liberté, c'est-à-dire en 1941, sous la dictature et pendant la guerre, le symbole de l'espérance antifasciste[21].

Il libro di Bosetti si muove bene tra psicologia della narrazione, contesto socio-politico e culturale e vissuto degli autori (a p. 192 vengono anche censite le professioni degli scrittori considerati), ed è l'occasione per considerare anche le opere di Dessí, come quelle di altri, sotto un angolo poco frequentato dagli italiani, presso i quali il punto di vista psicologico o psicanalitico-infantile nell'analisi dei testi ha avuto molta più difficoltà a essere accettato rispetto ad altri paesi, e perciò anche a essere integrato con altre prospettive critiche. La stessa maggiore disponibilità Bosetti dimostra in una notazione – fatta non specificamente su Dessí ma certo a ridosso di una sua citazione – a proposito di come sarebbe ugualmente possibile un'analisi a specchio della contemporanea letteratura femminista[22] (altro terreno di più forte resistenza della critica italiana se confrontata con quella straniera): segno ulteriore di come uno sguardo estero può arricchire le prospettive degli stessi studiosi italiani, spesso ancora troppo diffidenti al discorso critico che si svolge fuori d'Italia.

[20] Gilbert Bosetti, *Le père américain*, in Gilbert Bosetti - Hélène Leroy - Mireille Celse-Blanc - Michel Arnaud, *Novecento. Le renouveau de la culture italienne*, Grenoble, ELLUG – Université des Langues et Lettres de Grenoble, 1984, pp. 19-20.

[21] G. Bosetti, *Le mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain*, préface de Gilbert Durand, Grenoble, ELLUG – Université des Langues et Lettres de Grenoble, 1987, pp. 112-113.

[22] Cfr. ivi, p. 261: «Autant les filles semblent bien accepter – dans cette représentation traditionnelle qu'il serait intéressant de comparer à la littérature féministe actuelle – de se retrouver seules entre elles, autant les garçons supportent mal la ségrégation sexuelle. Dans *Suora Emanuela* de Dessí le narrateur enfant écrit à son père pour lui dire qu'il ne supporte plus le collège et le supplier de venir le chercher» (a cui segue una lunga citazione, tradotta in francese, dal racconto di Dessí in questione).

Nel 1988 esce presso Verdier il secondo romanzo in francese di Dessí, quello che era stato in verità il suo primo romanzo in assoluto uscito in italiano e che, nelle aspettative dell'autore e nelle intenzioni di Gianfranco Contini, suo primo sostenitore in Francia, avrebbe dovuto essere pubblicato dalle edizioni Aux Portes de France molto tempo prima[23]. Nella versione di Gilberto Rossa – che lo aveva già tradotto a metà degli anni Quaranta, come ricordavamo – completamente rivista ora da Bernard Simeone, scrittore, critico, poeta, e grande traduttore dall'italiano, esce dunque il *San Silvano*, pubblicato nella serie «Terra d'altri» (cofondata dallo stesso Simeone con Philippe Renard), con una postfazione di Anna Dolfi tradotta dallo stesso Simeone. Il tono initimista della narrazione, condotta da Dessí usando la prima persona, la sua «conception temporelle singulière» – come spiega Dolfi nella postfazione – «fondée toute entière (fût-ce dans le respect d'un canevas extérieur) sur les mesures subjectives de la durée et de l'instant, à la manière tantôt de Bergson tantôt de Bachelard» (p. 175) e dunque vicina a coordinate filosofiche care e familiari ai francesi, e l'eccellente traduzione di Simeone, fanno del libro un ottimo prodotto letterario ed editoriale, che si guadagna una rencensione molto positiva su «Le Monde» il 7 ottobre 1988: «Le très beau roman de Giuseppe Dessí, *San Silvano*» – scrive Patrick Kéchichian – «a, entre beaucoup d'autres, le mérite de nous rappeler, ou de nous apprendre, qu'une littérature sarde existe»[24]; e aggiunge subito: «*San Silvano* n'a pourtant rien d'une œuvre "régionaliste"». Definendolo «Roman de l'attente et de la mémoire» in cui «Le village de San Silvano rassemble et cristallise le désir du narrateur», il recensore del libro si appoggia, in chiusura, allo stesso Contini, ricordando la sua definizione di Dessí come di un Proust sardo:

> À la sortie de *San Silvano,* un critique italien a parlé, à propos de Dessí, d'un «*Proust sarde*». À l'époque, la comparaison n'était peut-être pas aussi galvaudée

[23] L'uscita del libro a tanti anni di distanza dal progetto continiano si presenta anche come una forma di omaggio al critico italiano; cfr. la nota posta sul retro del frontespizio: «Cette traduction de *San Silvano*, dont un premier état devait paraître dans l'immédiat après-guerre à la demande de Gianfranco Contini, est aujourd'hui publiée, dans une version totalement relue et corrigée, en hommage à ce très grand spécialiste des langues néo-romanes, dont l'œuvre critique croisa par ailleurs les chemins de Gadda, Montale et Pasolini». Nello stesso anno 1988 veniva anche pubblicata in italiano – quasi specularmente – l'antologia *Italie magique* curata da Contini che aveva fatto appena in tempo a uscire per i tipi delle Portes de France nel 1946 prima del fallimento. Nella postfazione scritta per l'edizione italiana dell'antologia, Contini dà anche notizia della recentissima pubblicazione del *San Silvano* di Dessí in francese: «Sono lieto di annunciare che dal naufragio [delle Portes de France] si è or ora salvato *San Silvano* di Giuseppe Dessí, tradotto da Gilberto Rossa, felicemente recuperato da un editore lionese» (G. Contini, *Postfazione 1988* a *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi scelti e presentati da Gianfranco Contini*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 247-248).

[24] Patrick Kéchichian, *L'impossible amour de la Sardaigne*, in «Le Monde», 7 ottobre 1988, p. 19, nel supplemento interno *Le monde des livres*. Da qui sono tratte anche le citazioni che seguono nel testo.

> qu'elle l'est ensuite devenue… En tout état de cause, et toutes proportions bien sûr gardées, la référence ne nous semble pas dénuée de pertinence.

La traduzione francese di *San Silvano* fu seguita poco dopo da quella di *Paese d'ombre* (*Pays d'ombres*), uscito nel 1991 presso Actes Sud.[25] La quarta di copertina del libro porta la firma di Hubert Nyssen, fondatore nel 1978 della casa editrice, e di Bertrand Py, suo direttore editoriale dal 1981. Nel presentare il romanzo Nyssen e Py insistono sull'affresco storico e sociale offerto dal libro piuttosto che sulla dimensione esistenziale del singolo a contatto con la storia nella saldatura tra memoria individuale e collettiva:

> Chronique d'un village et du combat d'un citoyen peu ordinaire, *Pays d'ombres* est de ces livres où, comme dans une arche, l'auteur a fait entrer tout ce qui tenait au cœur de sa terre natale. Les travaux et les jours, l'âpreté ou la douceur de la vie quotidienne, l'émouvant destin du héros, la révolte des insulaires soumis au capitalisme naissant et à l'oppression d'une Italie centraliste – tout ici participe d'un même éloge, d'une même et puissante célébration de la Sardaigne.

Nella sottolineatura di questi caratteri del romanzo da parte degli stessi responsabili della casa editrice è forse da vedere un riflesso dell'identità di Actes Sud: fondata a Paradou, villaggio nella valle di Les Baux, nei pressi di Arles, e poi trasferitasi nel quartiere del Méjan della stessa Arles, la casa editrice si distinse subito per la sua scelta geografica decentrata, contraria alla tradizione centralista francese per cui le case editrici letterarie erano riunite a Parigi. Anche oggi questa scelta indipendente è sottolineata nella presentazione che le edizioni Actes Sud danno di sé tra valorizzazione dell'indipendenza regionalista e apertura alle letterature straniere:

> Très vite, elles se sont distinguées non seulement par leur implantation en région, […] mais aussi par une ouverture de leur catalogue aux littératures étrangères. / Installées depuis 1983, au lieu dit Le Méjan, à Arles, les éditions Actes Sud poursuivent leur développement dans une volonté d'indépendance et un esprit de découverte et de partage […][26].

In questo senso è da notare che la sezione italiana della casa editrice è piuttosto nutrita: vi figurano tra gli altri Sergio Atzeni, giornalista e scrittore anch'egli nativo della Sardegna; poi Stefano Benni, Dino Buzzati, Luigi Guarnieri, Maurizio Maggiani, Aldo Nove, Anna Maria Ortese, Pier Paolo Pasolini, Claudio Piersanti,

[25] Nel volume sotto la dizione "Du même auteur" nella pagina a lato del frontespizio è citata la traduzione di *San Silvano* pubblicata da Verdier, ma non, curiosamente, quella di *Le Déserteur*, che pure è citata nell'edizione Verdier.

[26] Cfr. la pagina web <http://www.actes-sud.fr/présentation>, consultata il 28 dicembre 2010.

Vasco Pratolini, Domenico Rea, Domenico Starnone, per citare soltanto gli autori di nascita completamente novecentesca insieme a Dessí.

La traduzione di *Pays d'ombres* è di Suzanne Charre e Christine Grillon, coppia di traduttrici impegnata anche con altri titoli italiani usciti tra gli anni Ottanta e Novanta[27]. In questo caso la loro versione francese restituisce con fedeltà la prosa di Dessí. Ci sono naturalmente alcune differenze rispetto all'originale, simili a quelle su cui ci soffermavamo già per *Le Déserteur*. A inizio romanzo si trova anche un piccolo errore: il cancello di legno del cortile di Don Francesco, che Dessí nomina due volte («Il bambino bussò al cancelletto di legno», «il ragazzo spinse il cancello»[28]), diventa una "porta" nella seconda occorrenza francese («L'enfant frappa au portillon de bois», «le garçon poussa la porte»[29]), mentre Angelo non varca la soglia di casa ma è ancora all'ingresso della proprietà, come è chiaro dal fatto che, avvicinandosi, pesta la ghiaia del cortile[30]. In ogni caso, piccoli errori come questo non disturbano lo scorrere della narrazione; la traduzione rende bene la vicenda esistenziale di Angelo entro cui si situa il grande affresco storico-geografico su cui insistono Nyssen e Py nella quarta di copertina.

Nel 1993, a poca distanza dall'edizione francese di *Paese d'ombre*, esce su «Chroniques italiennes» un contributo di Isabelle Pinna su *Giuseppe Dessí: «Paese d'ombre» ou l'histoire d'une conscience*[31]. Rivolgendosi a italianisti, Isabelle Pinna usa direttamente l'edizione italiana del libro, ma curiosamente non fa neppure menzione della recente traduzione uscita presso Actes Sud. La sua è una ricognizione dei passi più salienti del libro di Dessí che trattano del tempo, condotta a specchio di filosofi come Bergson, Bachelard, René Poirier, o svizzeri, come Jeanne Hersch. È chiaro che ormai l'opera di Dessí si è conquistata un posto nel discorso critico francese sulla letteratura italiana. Dal 1994 infatti François Livi lo inserisce nel profilo su *La littérature italienne* scritto insieme a Christian Bec nel 1994 (Paris, PUF):

[27] Cfr. Marina Jarre, *L'Année de la manif*, Paris, L'École des loisirs, 1984; Bartolomeo Vanzetti, *Ne pleurez pas ma mort*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1985; e Giorgio Ruffolo, *Puissance et pouvoir: la fluctuation géante de l'Occident*, Arles, Éditions Bernard Coutaz, 1990.

[28] G. Dessí, *Paese d'ombre*, Milano, Mondadori, 1975, p. 5.

[29] G. Dessí, *Pays d'ombres*, traduzione di Suzanne Charre e Christine Grillon, Arles, Actes Sud, 1991, p. 11.

[30] Cfr. l'inizio del romanzo: «Il bambino bussò al cancelletto di legno […] e aspettò in silenzio; "Chi è?". | "Sono io!" strillò Angelo con la sua vocetta […]. Senza attendere oltre, il ragazzo spinse il cancello, che si aprì con un lungo gemito. […] Angelo entrò con la trepidazione di sempre, e il sabbione del cortile sgrigliolava sotto le bullette dei suoi scarponi» (p. 5 dell'edizione italiana cit.). Questa la traduzione del passo nell'edizione francese citata (p. 11): «L'enfant frappa au portillon de bois […] puis attendit en silence; […] – Qui est-ce? | – C'est moi! cria Angelo de sa petite voix […]. Sans plus attendre, le garçon poussa la porte qui s'ouvrit avec un long gémissement. […] Angelo entra, ému comme toujours; le gravier de la cour crissa sous ses chaussures cloutées».

[31] Isabelle Pinna, *Giuseppe Dessí: «Paese d'ombre» ou l'histoire d'une conscience*, in «Chroniques italiennes», 36, 4 (1993), pp. 179-189.

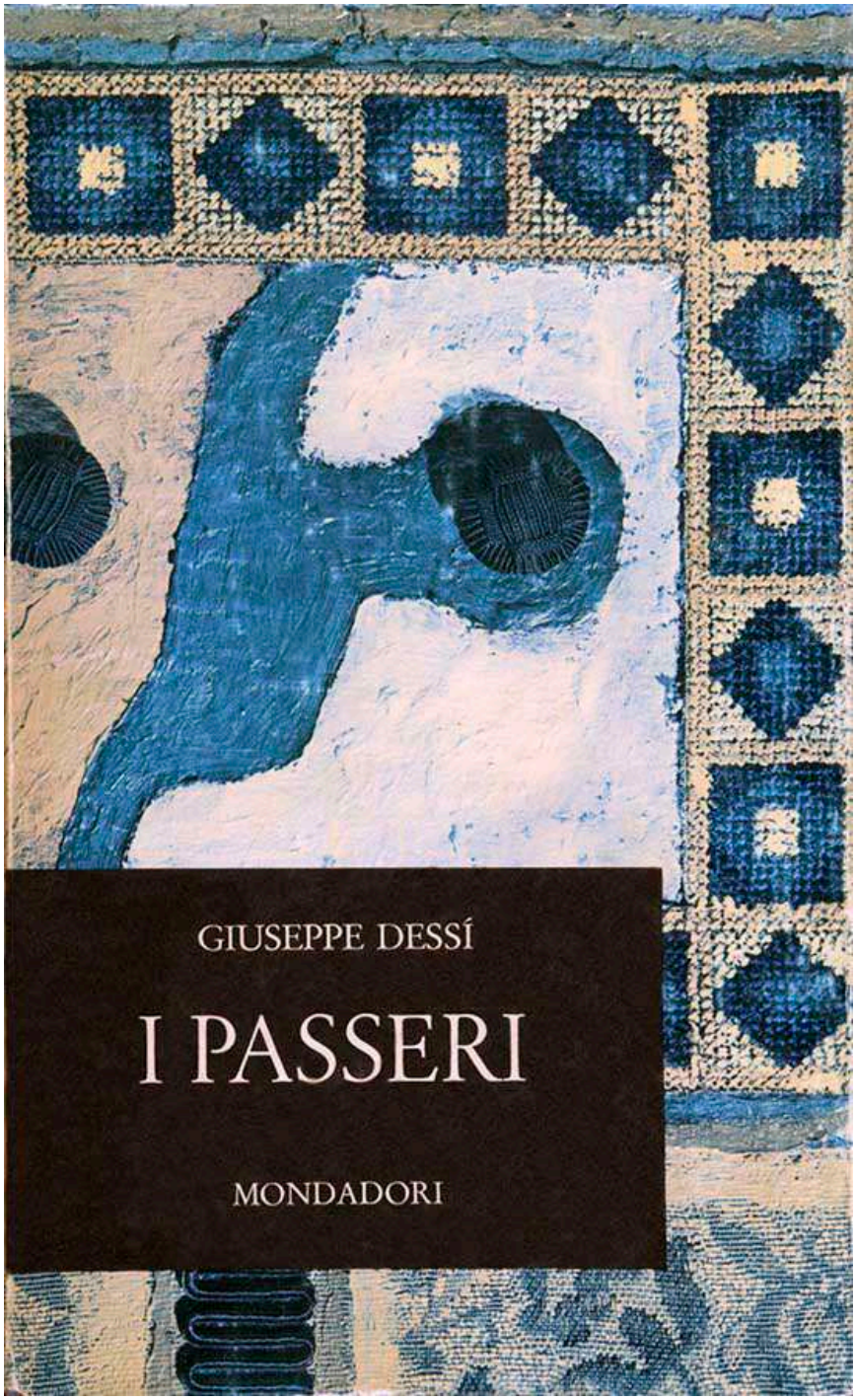
> Chez le Sarde Giuseppe Dessí (1909-1982), la poétique de la mémoire (fruit de sa formation hermétique) se conjugue avec les exigences de l'histoire. Mais celle-ci ne brise pas le rythme de la vie sarde, ses mythes et ses rites. *San Silvano* (1939), *Il disertore* (1961), *Paese d'ombre* (1972) sont au nombre de ses réussites[32].

La notazione ricompare in tutte le ristampe del volume, compresa la più recente del 2003; peccato che non sia stato corretta la data di morte di Dessí (non il 1982 ma il 1977). Infine, nel 1997 è uscito un altro contributo sullo scrittore sardo: *Fiction romanesque et insularité dans «Paese d'ombre» de Giuseppe Dessí* di Antoine Ottavi[33]. Si tratta di un intervento teso a mostrare come nel romanzo emerga un complesso sfondo storico e sociale attraverso cui la Sardegna si integra al contesto italiano più largo ma al tempo stesso rimane isola con i suoi problemi specifici.

Data la sostanziale continuità di contributi critici su Dessí, anche molto diversi fra loro, pubblicati dagli anni Ottanta in avanti, e l'entrata ormai stabile del nome dello scrittore nelle storie francesi della letteratura italiana del Novecento, è da credere che altre voci critiche si aggiungeranno in futuro a quelle che abbiamo illustrato fin qui; gli anniversari della morte o della nascita potrebbero essere un'occasione in questo senso. Anche le menzioni nelle guide turistiche, del resto, di cui discorrevamo all'inizio ci paiono un segno di vitalità e un'occasione importante per suggerire anche a un pubblico non specialistico la lettura di questo autore, dei suoi personaggi e dei suoi luoghi che si muovono tra storia e memoria dell'uomo, natura e identità della Sardegna.

[32] Christian Bec - François Livi, *La littérature italienne*, Paris, PUF, 1994, p. 122. La parte con l'accenno a Dessí è stata redatta dal solo Livi.

[33] A. Ottavi, *Fiction romanesque et insularité dans «Paese d'ombre» de Giuseppe Dessí*, in *Hommage à Jacqueline Brunet*, a cura di Marcella Diaz-Rozzotto, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 634, Paris, Diffusion Les Belles Lettres, 1997, 2, pp. 181-187.



Sovracoperta della ristampa dei *Passeri* (1965).

LA LUNA SUL TAMIGI
LA FIGURA E L'OPERA DI DESSÍ NELL'ORIZZONTE CULTURALE INGLESE

Marco Dorigatti

La Sardegna. Il mondo. Da queste due entità sentite in forte opposizione, ovvero dalla volontà di rapportarle l'una all'altra quasi a cogliere e rilevare in tutta la sua estensione la distanza che le separa – una distanza che nei secoli, per la Sardegna, ha significato isolamento e separazione, generando quella «solitudine che è la condizione costante, il destino del sardo»[1] –, nasce e prende forma l'opera letteraria di Giuseppe Dessí. Un'opera di cui, per potervi accedere, è di capitale importanza la cognizione del luogo, fisico e ideale, che vi sta al centro e la rende unica, «perché – come faceva osservare il suo autore – Italia, Inghilterra, Francia, Austria, Svezia stanno sullo stesso piano storico, mentre la Sardegna si muove in un tempo preistorico, ed è come un pezzo di luna caduto nel Mediterraneo»[2]. Con questa suggestiva intuizione, che ha il senso e il sapore di un gesto o atto fondativo (paragonabile alla caduta, pure dal cielo, di Icaro, o del carro di fuoco guidato dall'incauto Fetonte secondo il mito ovidiano), Dessí fissava quello che a lui appariva come il carattere primario della Sardegna, ossia una 'lunarità' intesa come alterità e estraniazione rispetto al resto del mondo, con evidente allusione alla sua faccia nascosta, misteriosa e inconoscibile se non, appunto, attraverso la facoltà demiurgica della scrittura; qualcosa di assoluto, insomma, capace di sovvertire le stesse categorie di spazio e tempo. È da sapere infatti, avverte Dessí, che per i sardi «tempo e spazio hanno […] un valore diverso da quello che hanno per qualunque abitante di un qualsiasi altro paese d'Europa»[3], per cui il breve tratto di mare che separa la Sardegna dal continente in realtà «divide due mondi tra i quali esiste una differenza più grande di

[1] Giuseppe Dessí, *Introduzione* a Franco Pinna - Giuseppe Dessí - Antonio Pigliaru, *Sardegna: una civiltà di pietra*, Roma, LEA, 1961, p. VI.

[2] G. Dessí, *Taccuino di viaggio* [1960], in *Un pezzo di luna. Note, memoria e immagini della Sardegna* [1987], a cura di Anna Dolfi, Cagliari, Edizioni della Torre, 2006, p. 73. Sull'immagine lunare scelta quale titolo dell'intera raccolta di saggi, mettendo però in atto una precisa volontà dello stesso autore, si veda la presentazione, pp. 17-18, e l'introduzione al saggio citato, pp. 230-231.

[3] Ivi, p. 73.

Anna Dolfi (a cura di), *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, ISBN 978-88-6655-379-3 (print), ISBN 978-88-6655-363-2 (print), ISBN 978-88-6655-364-9 (online PDF), ISBN 978-88-6655-365-6 (online EPUB), © 2013 Firenze University Press

quella che distingue l'Italia dall'Inghilterra, o l'Inghilterra dalla Francia, o l'Austria dalla Svezia»[4].

Anche in questo senso, dunque, la Sardegna gli si rivelava un'isola; un'isola spazio-temporale a sé stante, remota e distaccata, con tutto ciò che questo comportava e di cui peraltro il futuro autore era stato consapevole fin da piccolo:

> Era vivo in me fin da allora un particolare «sentimento dell'Isola», che tuttavia non credo si possa confondere con l'*Insel-spleen* che, secondo alcuni scrittori del tardo romanticismo, è la generica e vaga malinconia, il senso connaturato del limite a cui sono soggetti tutti gli isolani siano essi Inglesi, Neozelandesi, Corsi o Irlandesi, ma il particolare *Insel-spleen* dei sardi, cioè una sorta di consapevolezza storica dell'isolamento e del distacco, vorrei dire della incomunicabilità proprio nei confronti di quell'Italia a cui la Sardegna è stata sempre considerata legata etnicamente, storicamente e geograficamente […][5].

Questa e altre dichiarazioni simili fanno pensare che l'Inghilterra, ossia il paese al centro della nostra indagine, nell'ottica di Dessí si trovi quasi agli antipodi rispetto alla Sardegna. Posta su un diverso «piano storico» (come del resto tutte le principali nazioni europee, Italia compresa) e operante in un tempo e uno spazio essi pure asincroni e irrelati, l'Inghilterra è un'isola la cui insularità peraltro non rappresenta se non un fattore meramente geografico o tutt'al più quella «generica e vaga malinconia» (l'*Insel-spleen*, appunto) a cui andavano soggetti «alcuni scrittori del tardo romanticismo». Agli occhi di Dessí, pertanto, l'Inghilterra si configura quasi come un altro mondo. Eppure qui, in questo paese così dissimile dalla Sardegna, dovevano prima o poi approdare alcune delle sue opere più importanti, le quali non avrebbero tardato ad incontrarsi e raffrontarsi con la cultura inglese, facendo per così dire brillare un pezzo di luna sarda sopra il Tamigi. Questa, nella sostanza, la vicenda che ci apprestiamo a ripercorrere e ad analizzare nell'intento di scoprire il significato della presenza di Dessí oltremanica, determinarne l'impatto e valutarne la ricezione locale, cercando altresì di accertare quale segno essa abbia lasciato e quanto dello scrittore sardo e della sua opera resti vivo ancora oggi, a ridosso del primo centenario della sua nascita.

Prima di addentrarci in questo percorso esplorativo, ricuperando e vagliando le testimonianze disseminate lungo il suo cammino, conviene soffermarsi un momento per dare uno sguardo all'orizzonte culturale inglese, ossia al contesto entro cui, a un dato momento, verranno a collocarsi le opere di Dessí. Opere che in realtà sono traduzioni, quindi scritti che già in partenza si troveranno in una posizione di svantaggio, se è vero che, nel momento in cui viene tradotto,

[4] *Ibidem*.

[5] G. Dessí, *Scoperta della Sardegna* [1965], in *Un pezzo di luna* cit., p. 23. Su questo tema si veda ora il volume collettaneo *Insularità. Immagini e rappresentazioni nella narrativa sarda del Novecento*, a cura di Ilaria Crotti, Roma, Bulzoni, 2011.

un autore deve rassegnarsi a perdere un po' della sua identità originaria per assumerne un'altra, diversa; che deve sì comunicare, ma non nella propria lingua, bensì in una straniera; ad un pubblico, che però non è il suo ma uno che gli è estraneo. Se tutto questo è vero ovunque, lo è tanto più in Inghilterra, un paese che si potrebbe definire culturalmente introverso, ovvero generalmente poco incline o curioso di scoprire cosa si scrive altrove, in un universo linguistico che non sia quello inglese, quindi poco propenso (se non proprio diffidente) verso le opere in traduzione. Si tratta di un fatto di cui è particolarmente consapevole il traduttore, il quale si trova a dover far da ponte tra due mondi culturali dissimili[6]. «We English seem exceptionally slow in making ourselves acquainted with the works of foreigners», affermò una valente traduttrice inglese, la quale proseguiva la propria requisitoria, a favore di un'autrice italiana, con insolita veemenza: «Several of her novels have been put into French […] and have appeared in Germany in various magazines and journals. […] In England alone – poor, isolated, ignorant England – is the author's name almost unknown»[7]. Era il 1905, la traduttrice Helen Hester Colvill (pseudonimo di Katharine Wylde, 1854-1941), e l'autrice in questione Grazia Deledda. Ma è appena il caso di aggiungere che parole simili si potrebbero ripetere per altri autori italiani prima e dopo il 1905. E questo nonostante che, in Inghilterra, l'italiano fosse una lingua senz'altro amata e riverita nel primo Novecento, non di rado acquisita e praticata proprio per accedere direttamente ai testi classici, Dante *in primis*: a suggerirlo basterebbero i nomi di autori quali James Joyce, E.M. Forster, T.S. Eliot, Ezra Pound, per limitarsi soltanto ai maggiori. Ma più toccante, oltre che significativo, sembra il caso di Virginia Woolf che dopo essere stata autodidatta per tutta la vita, giunta alla maturità, avvertì anche lei la necessità (dettata da un laten-

[6] Robin Healey, inoltre, fa osservare che il traduttore inglese è figura diversa da quello italiano: «In Italy, many of the most popular or highly critically regarded writers also prepare and publish translations, and the work of the translation of literature in English is spread among a pool of translators who are also accomplished writers. In the English-speaking world, in contrast, a few prolific translators from Italian have between them translated hundreds of books, while the remaining hundreds of translators have only one or a few volumes each to their credit. Among the translators who work chiefly with Italian prose fiction, for example, the top ten of the past seventy years – Archibald Colquhoun, Patrick Creagh, Angus Davidson, Frances Frenaye, Stuart Hood, Eric Mosbacher, Isabel Quigly, Raymond Rosenthal, Bernard Wall, and William Weaver – have been responsible for more than 850 editions of almost 340 titles (including a few shorter pieces and occasional forays into poetry and other genres); that is, close to half of all twentieth-century Italian fiction translated into English since 1929» (Robin Healey, *Twentieth-Century Italian Literature in English Translation. An Annotated Bibliography, 1929-1997*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1998, p. xix).

[7] Grazia Deledda, *Nostalgia* [*Nostalgie* (1905)], translated by Helen Hester Colvill, London, Chapman & Hall, 1905, introduzione, pp. v e vii. Per la ricezione di Deledda in Inghilterra mi sia consentito rimandare al mio saggio: Marco Dorigatti, *L'angelo e la signora: Virginia Woolf, Grazia Deledda, Sibilla Aleramo*, in *Chi ha paura di Grazia Deledda? Traduzione – Ricezione – Comparazione*, a cura di Monica Farnetti, con la collaborazione di Marta Galiñanes, Roma, Iacobelli, 2010, pp. 40-78.

te senso di inadeguatezza) di colmare una lacuna e di impadronirsi della lingua italiana, al cui apprendimento si dedicò – sia pure con interruzioni e non senza incontrare ostacoli o momenti di forte scoraggiamento – tra il 1916 e il 1935[8], anno in cui, con sua grande soddisfazione, si sentì finalmente in grado di leggere il *Purgatorio* dantesco nel testo originale. Tuttavia tanto interesse per la letteratura italiana (in originale o in traduzione poco importa) si affievoliva fin quasi a sparire con l'approssimarsi alla modernità. Con poche eccezioni, cioè, esso non si estendeva alle opere italiane prodotte dalla fine dell'Ottocento in poi; e l'ironia era che a tenere nella penombra la produzione recente o contemporanea fossero proprio le grandi opere del passato.

Questo accenno ad un passato glorioso ci porta ad un'ulteriore considerazione. L'immagine dell'Italia che circolava in Inghilterra nella prima metà del Novecento e che resterà prevalente anche dopo era ancora quella del *Grand Tour* facente capo ai principali centri artistici quali Firenze e la Toscana (lo scenario prediletto da E.M. Forster), Venezia (prediletta invece da John Ruskin) e Roma (meta dei romantici), ma che raramente si spingeva più in là. Ne consegue che il sud d'Italia, fatta eccezione per Napoli (tappa obbligata per i visitatori diretti ai siti archeologici di Pompei ed Ercolano), restava di fatto ignoto al pubblico dei lettori inglesi, sia quello itinerante che sedentario. E ad essere maggiormente sconosciuto o misconosciuto era il Meridione povero e analfabeta, arretrato e depresso, che viveva in condizioni ancora primitive. Ignoto, cioè, finché un evento culturale che potremmo dire epocale, ossia la traduzione di un nuovo libro, non sollevò la cortina rivelando un'Italia fino ad allora insospettata. Si tratta ovviamente di *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, un libro assai fortunato anche in Inghilterra, ma che nondimeno vi arrivò con un certo ritardo, come non mancò di osservare uno dei primi recensori: «*Cristo si è fermato a Eboli* escaped the notice of English publishers when it appeared in 1945, and it comes to us by way of America»[9], dove infatti era apparso l'anno precedente (New York, Farrar, Strauss and Co., 1947) nella traduzione di Frances Frenaye, la stessa che ora veniva riproposta in Inghilterra. Essa introdusse i lettori inglesi ad un'Italia inedita: «Signor Carlo Levi's confinement as a political prisoner during the Abyssinian conflict in a remote village of Lucania, between Apulia and Calabria – a desolate, barren, malarial land cut off from the Christian world of history, of hope, of the individual human soul – was responsible for one of the finest books which has appeared in Europe since the war»[10].

[8] Cfr. ivi, pp. 43-47.

[9] [Beryl de Zoete], *Out of the World's Way* [recensione di Carlo Levi, *Christ stopped at Eboli*, translated by Frances Frenaye, London, Cassell, 1948], «The Times Literary Supplement», 22 maggio 1948, p. 284. Avverto che le parentesi quadre che racchiudono il nome del recensore stanno ad indicare che nella rivista a stampa esso non compare.

[10] *Ibidem*.

Un discorso a parte merita la Sardegna, anch'essa per lungo tempo ignota o ignorata dalla cultura inglese, come ben sapeva Helen Hester Colvill, la traduttrice di Deledda sopraccitata; lo suggerisce anche il fatto che la voce *Sardinia* fosse del tutto assente nel vocabolario della Woolf che pure aveva visitato l'Italia in ben sei distinte occasioni tra il 1904 e il 1935. Scarse dunque le menzioni dell'isola, come pure scarsi erano stati i viaggiatori che vi si avventurassero. Per la verità, un visitatore inglese d'eccezione la Sardegna lo ebbe nella persona di lord Byron che vi approdò nel tardo 1821, al culmine della sua fama, nel corso di un viaggio che in seguito sarebbe stato minutamente raccontato, commentato e celebrato in un apposito libro:

> Narrative of Lord Byron's Voyage to Corsica and Sardinia, during the summer and autumn of the year 1821. Compiled from minutes made during the voyage by the passengers; and extracts from the journal of his Lordship's yacht, the Mazeppa, kept by Captain Benson […][11].

Proveniente dalla Corsica dopo aver attraversato le Bocche di Bonifacio in una navigazione durata dieci giorni, Byron attraccò al molo di Cagliari in compagnia di una brigata che comprendeva anche l'amico Shelley, benché di lui si parli meno nel libro, il centro dell'attenzione essendo «his Lordship». Scopo pratico della visita fu la promessa da questi fatta di reintegrare nei suoi diritti ereditari un giovane del luogo, certo «Count St. F—», che ne era stato ingiustamente escluso, intento che sarà raggiunto soltanto al termine di una protratta battaglia legale, richiedendo da parte di Byron una permanenza sull'isola di quasi tre mesi («nearly three months», p. 92). Insomma, una delle figure di maggior spicco del Romanticismo inglese aveva soggiornato in Sardegna nel primo Ottocento, addirittura frequentando e a sua volta intrattenendo la nobiltà del luogo. Il tutto raccontato da un libro di indubbia suggestione, che ha il solo difetto di essere immaginario, ossia spurio e apocrifo, frutto di un'invenzione biografica escogitata (non senza intento speculativo) sulla scia della fama da lui raggiunta all'indomani della morte[12]. Non che lo sbarco di lord Byron in Sardegna si possa per questo considerare un falso: anzi, esso gode del medesimo statuto ontologico di quello di Ulisse che – come amava ricordare Dessí – vi mise piede nonostante che gli antichi abitanti dell'isola, da lui identificati con i Lestrigoni di omerica memoria, cercassero di ricacciarlo in mare «a colpi di pietra»[13]. Sbarco leggendario l'uno e l'altro, dunque, ma non per questo meno memorabile.

[11] London, John Limbird, 1824. Il libro venne ristampato a Parigi da A. & W. Galignani nel 1825.

[12] Come si sa, nella realtà lord Byron visse ad Albaro (in provincia di Genova) dal 1821 fino al 1823, finché il 16 luglio di quell'anno si imbarcò per la Cefalonia, da cui non sarebbe più tornato. La data della sua morte è il 19 aprile 1824.

[13] G. Dessí, *Scoperta della Sardegna* [1965], in *Un pezzo di luna* cit., p. 29.

Tranne che il contributo alla conoscenza della Sardegna – quella vera, concreta, appartenente alla realtà storica anziché al mito o alla leggenda – non solo era scarso ma addirittura fuorviante: essa continuava a rimanere un'isola misteriosa, al massimo fornendo un fondale per un'avventura byroniana dalle credenziali dubbie. Il libro che eventualmente la farà conoscere al pubblico inglese è un altro, ed è lo stesso Dessí a ricordarlo: «Vorrei che ognuno potesse conoscere la Sardegna senza intermediari, come la conobbe […] D.H. Lawrence»[14]. Approdato anche lui a Cagliari (come Byron, esattamente 100 anni dopo), Lawrence, con un atto simbolico, si diresse subito verso l'interno come a voler toccare con mano il cuore dell'isola (Sorgono e il Gennargentu). Il resoconto di quell'escursione fu *Sea and Sardinia* (*Mare e Sardegna*), un libro anch'esso apparso dapprima in America (1921) e soltanto in seguito pubblicato in Inghilterra (1923)[15]. Il quale, per quanto concerne la letteratura inglese (e non solo), rappresenta, se non la prima[16], di certo la più suggestiva esplorazione della Sardegna, ritratta dal vivo in un freddo gennaio del 1921 (fig. 1). Frutto di un viaggio (in compagnia della moglie Frieda) per altro assai breve: nove giorni (dal 5 al 13) di cui soltanto quattro notti furono trascorse sull'isola. Quando l'opera (che reca tutti i segni di essere stata buttata giù di getto) apparve finalmente in Inghilterra, il pubblico si trovò di fronte ad una Sardegna che, a detta di un recensore, fino ad allora e senza quel libro era rimasta «unfamiliar, absolutely unknown to most of us in its half-primitive detachment»[17]. Essa fece subito presa sui lettori anche perché Lawrence, come intuì lo stesso recensore, seppe trasmettere l'immagine di quel paesaggio brullo e selvaggio, colto nel pieno della stagione invernale, risvegliando in essi il ricordo di un paesaggio per certi versi analogo e già loro noto, che è anche non a caso la terra natale dell'autore:

> It is a Celtic landscape, and one village, with its grass fields and pale stone walls and farms, reminds the author of Derbyshire or Cornwall where they are bleakest. Or going down a lane into Sorgono as the blue wood-smoke rises up to trees and hills, he thinks of the West Country[18].

[14] Ivi, p. 32.

[15] *Sea and Sardinia* by D[avid] H[erbert] Lawrence, with eight pictures in color by Jan Juta, New York, Thomas Seltzer, 1921 (in Inghilterra: London, Martin Secker, 1923). La prima traduzione italiana, a cura di Giuliana De Carlo ed Elio Vittorini, è del 1961: D.H. Lawrence, *Libri di viaggio e pagine di paese: Crepuscolo in Italia, Mare e Sardegna* […], Milano, Mondadori, 1961 (vol. X di *Tutte le opere di D.H. Lawrence*).

[16] Per cui si veda Miryam Cabiddu, *Viaggiatori inglesi dell'800 in Sardegna*, Cagliari, E.S.A., 1980, poi ripubblicato con il titolo *La Sardegna vista dagli inglesi. I viaggiatori dell'800*, Quartu, E.S.A., 1982.

[17] [Arthur Sydney McDowall], *A Vivacious Journey*, «The Times Literary Supplement», 3 maggio 1923, p. 298.

[18] *Ibidem*.

Fig. 1. D.H. Lawrence con la moglie Frieda nel 1921.

Lawrence dunque, e non già Byron, riuscì a iscrivere finalmente la Sardegna sulla mappa della letteratura e della percezione inglesi, lasciandone un ricordo folgorante e indimenticabile, immagine di un'isola a metà celtica e metà primitiva, che ai lettori inglesi apparve subito «one of the untamed places of the earth»[19].

Sebbene, grazie a Lawrence e ai traduttori deleddiani che lo avevano preceduto, la Sardegna avesse acquistato un'identità letteraria già negli anni Venti in Inghilterra, la prima opera di Dessí non vi giunse che a ridosso del secondo conflitto mondiale, nel 1949, con cui inizia la fortuna dello scrittore sardo oltremanica. Si trattava di una prova giovanile, un racconto breve ancora inedito in italiano, *The Awakening of Daniele Fumo* (*Il risveglio di Daniele Fumo*), tradotto appositamente da Archibald Colquhoun per un numero speciale della rivista «Life and Letters», dedicato a giovani scrittori e poeti italiani, tra cui Corrado Alvaro, Carlo Levi, Salvatore Quasimodo, Eugenio Montale e altri[20]. Il biglietto da visita con cui Dessí si presentava alla nazione inglese era

[19] *Ibidem*.

[20] G. Dessi [sic], *The Awakening of Daniele Fumo* [*Il risveglio di Daniele Fumo*], translated by Archibald Colquhoun, «Life and Letters», vol. LXII, n. 144, agosto 1949, pp. 162-165 (numero speciale dedicato alle lettere italiane). In italiano il racconto comparirà dapprima nella redazione de *I passeri* in rivista («Il Ponte», a. IX, 1953, in sei puntate così ripartite: capp. I-VI, n. 1, gennaio 1953, pp. 79-91; VII-XIII, n. 2, febbraio 1953, pp. 193-212; XIV-XVII, n. 3, marzo 1953, pp. 342-366; XVIII-XXI, n. 4, aprile 1953, pp. 517-538; XXII-XXV, n. 5, maggio 1953, pp. 667-683; XXVI-XXX, n. 6, giugno 1953, pp. 818-838. Il racconto di Daniele Fumo è compreso nel

costituito da un pezzo davvero singolare: una storia onirica dai contorni labili e indefiniti ma condotta con calcolata precisione, che narra (rivelandolo solo poco alla volta) il 'risveglio' del trentacinquenne Daniele Fumo (padre di famiglia «esemplare», che forse era stato anche soldato) dentro una bara di zinco, la propria, dopo un lasso di tempo imprecisato; messosi dapprima a sedere e poi alzatosi in piedi, egli pare uscire dal proprio corpo e contemplare dal di fuori la propria tomba, allineata accanto a quella di altri suoi familiari, tra cui spicca Tilde Argei [Fumo], la donna amata, madre dei suoi figli[21]. Quella di Daniele Fumo si configura pertanto come una 'passeggiata' fuori di se stesso, un'esperienza extracorporea e immateriale che si svolge in «uno spazio elementare, quasi simbolico, e un tempo lunghissimo e malinconico rispetto a quello che era stato il suo tempo umano» (p. 69)[22], a conferma – se mai servisse – che già allora per lo scrittore sardo tempo e spazio avevano «un valore diverso da quello che hanno per qualunque abitante di un qualsiasi altro paese d'Europa»[23]. Il che induce a pensare che anche l'ambientazione della vicenda (nel racconto non espressamente dichiarata) debba essere non soltanto sarda bensì la stessa, gravitante attorno a Villacidro, che fa da sfondo a pressoché tutti i romanzi dessiani, anche per il modo in cui il suo autore gioca con le coordinate spazio-temporali. Non astrattamente però, perché non manca un legame con la realtà. Dietro questa vicenda di morte e risurrezione (dello spirito disgiunto dalla carne), infatti, ambientata in un ipotetico 'dopo', ovvero in un tempo successivo alla 'fine', pare di cogliere – nel 1949, nel momento in cui apparve – l'eco dell'immane tragedia umana che si era consumata da poco, come pure un atto di speranza verso il futuro che si stava aprendo. Tanto bastava ad ancorare il racconto all'epoca del Neorealismo, sia pure un realismo tutto interiorizzato.

cap. XXX, pp. 833-835), ma non in quella, ridotta a 26 capitoli, in volume (Pisa, Nistri-Lischi, 1955, e edizioni successive), quindi nella raccolta di racconti postuma, *Come un tiepido vento*, Palermo, Sellerio, 1989, pp. 68-71, che riprende la stesura del 1951, la prima conservatasi e fin lì inedita, alla quale si farà riferimento nelle citazioni del testo italiano.

[21] Sia Daniele Fumo che la famiglia Argei appartengono ai personaggi dessiani che hanno carattere ciclico, vale a dire che ricorrono in più opere. L'uno e l'altra compaiono infatti, sia pure di sfuggita, anche in *San Silvano* (1939), di cui si parlerà più avanti, e ovviamente ne *I passeri* (1953), che narra proprio la fine della guerra in Sardegna; in quest'ultimo romanzo pare perfino di riconoscere il cimitero a cui si allude nel racconto: «Tutta la striscia di terra a destra della chiesa, lungo il muro frontale, duecentocinquanta metri quadri di terra piena di tombe di consanguinei e di parenti acquisiti, Scarbo, Eudes, Argei, una lunga fila di lapidi coperte di neve, gli [a Timoteo De Luna] apparteneva» (G. Dessí, *I passeri* [1955], nota introduttiva di Carlo Alberto Madrignani, Nuoro, Ilisso, 2004, p. 155).

[22] In traduzione inglese: «He was like a root sunk in the ground and growing very slowly in a palpable consistency of time and space: an elementary space, a lengthy and melancholy stretch of time» (G. Dessi [sic], *The Awakening of Daniele Fumo* cit., p. 163). Da notare che la redazione italiana del 1951, citata sopra, e quella usata per la traduzione inglese del 1949 non si corrispondono pienamente.

[23] G. Dessí, *Taccuino di viaggio* [1960], in *Un pezzo di luna* cit., p. 73.

«Life and Letters», la rivista che lo ospitava (fondata nel 1928, essa cambiò nome più volte nel corso della sua esistenza, chiudendo definitivamente nel 1950, appena un anno dopo aver pubblicato il racconto di Dessí), si distingueva per il suo interesse militante nel campo della letteratura contemporanea ed europea, a cui si dedicava dalla fine della guerra. Dato il suo orientamento, non sorprende che la questione dell'insularità culturale inglese affiorasse spesso nelle pagine della rivista; anzi, essa veniva a galla in questo stesso numero laddove, nell'editoriale, si lamentava come «by and large, we [*scil*. English] do not care very much what is going on overseas, either in art or politics, until too late, and in art 'too late' means when it has become fashionable»[24]. Ma, proseguiva l'editoriale,

> The exception to this has always been Italy. The English connection with Italy has been continuously strong. We have progressed uninterruptedly from the Grand Tour to Futurism, to Duse, to Pirandello, to Croce – allowing him to influence us more, I would hazard, than we ever did Bergson – so that one of the more evident of the lesser benefits of the cessation of hostilities a few years ago was the reopening of the door to Italy and the no longer being deprived of 'the Italian air' […][25].

Che la fine delle attività belliche avesse permesso di riannodare i legami con gli intellettuali del continente che fino ad allora erano stati recisi, ne era prova ancora una volta questo numero della rivista. Il quale, avvertiva l'editoriale, si era avvalso della collaborazione di una studiosa italiana di tutto rilievo: la signora Maria Luisa Astaldi (1899-1982), fondatrice (nel '47) della rivista «Ulisse» (alla quale collaborò anche Dessí[26]), la prima in Italia dedicata alla divulgazione scientifica come pure alla cultura internazionale (fig. 2). Ma Astaldi – personalità poliedrica ed eclettica, infaticabile fautrice e promotrice delle più svariate iniziative culturali – fu anche e principalmente anglista oltre che scrittrice, collezionista d'arte e italianista[27]: suo infatti è il saggio *Italian Literature Between the Two Wars* (pp. 90-95), che fa da cornice al florilegio italiano. E certo, dato il panorama letterario contemporaneo ivi tracciato, non si vede chi altri, se non lei, potesse essere responsabile per il coordinamento e la scelta degli autori (scelta che oggi si rivela particolarmente lungimirante): se così, non è azzardato affermare che fu lei, in Inghilterra, a tenere a battesimo «a young Sardinian writer, Giuseppe Dessí», che a lei pareva continuare «the same tradition» di Corrado Alvaro (ivi, p. 94).

[24] *Editorial*, «Life and Letters», vol. LXII, n. 144, agosto 1949, p. 85.

[25] *Ibidem*.

[26] Se ne accenna in G. Dessí, *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, Firenze, Firenze University Press, 2009, pp. 19, 21 e 51.

[27] Cfr. *Maria Luisa Astaldi, collezionista e letterata del '900*, atti del convegno (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 31 maggio 2000), a cura di Carla Pederola, Isabella Reale, Patrizia Rosazza Ferraris, Udine, Galleria d'arte moderna, 2004.

Fig. 2. Maria Luisa Astaldi ca. 1941.

Oltre alla signora Astaldi, l'anonimo editorialista ringraziava «Dr. Bernard Wall and his team of translators» (p. 85), di cui faceva parte anche Archibald Colquhoun, il traduttore di Dessí. Impresa certo non facile la sua, che si misurava con una scrittura dalle tonalità surreali e sfuggenti (invero poco adatte alla solida concretezza della lingua inglese), problema cui peraltro Colquhoun fece fronte con una trasposizione linguistica sapiente ed efficace, che non pare aver perduto la sua freschezza, come si rileva facilmente anche da un breve stralcio:

> He felt rather cold as he awoke. He shivered, as if he had not got enough covering on, rather as one does when one has thrown oneself on one's bed on a winter afternoon for a short nap and found one has slept till dark. And he was in fact completely dressed […] (*The Awakening of Daniele Fumo* cit., p. 162).

> Nel risveglio ebbe una sensazione di freddo. Rabbrividì come se fosse poco coperto, come quando, certi pomeriggi d'inverno, si buttava sul letto per un sonnellino e invece si svegliava che il sole era tramontato. Infatti era tutto vestito […] (*Il risveglio di Daniele Fumo* cit., p. 68).

Colquhoun, del resto (pronunciato Kəˈhuːn, trattandosi di cognome di origine scozzese), di lì a poco si sarebbe rivelato uno dei più importanti traduttori di narrativa italiana. Educato a Ampleforth (nota scuola benedettina dello Yorkshire settentrionale) e a Christ Church (Oxford), Archibald Colquhoun (1912-1964) abbandonò l'università per frequentare il Royal College of Art di Londra ed av-

viarsi alla carriera artistica, in seguito trasferendosi in Italia, dove nel 1940 divenne direttore del British Institute di Napoli. Allo scoppio della guerra si arruolò nell'ottava armata dell'esercito britannico in cui svolse un ruolo fondamentale dapprima come agente segreto in Africa e poi, ritornato in Italia nel '43, come esperto del luogo e interprete nelle trattative coi partigiani. Tale conoscenza del paese e della sua gente gli tornò assai utile nel dopoguerra allorché diede inizio all'attività per cui è maggiormente ricordato, la quale, come farà osservare il «Times», «consisted in introducing us to the spirit of Italy as he now saw it, and after a brief spell as Director of the British Institute at Seville he concentrated on writing, translation, and other forms of cultural liaison»[28]. Vide così la luce una lunga serie di traduzioni di alcune tra le più significative opere di narrativa del dopoguerra. Iniziata con Francesco Jovine nel '52[29], essa si allargò ben presto ad altri autori tra cui, per limitarci ai più importanti, il primo Calvino[30] fino alla trilogia *I nostri antenati* (allorché Colquhoun verrà soppiantato dall'altro traduttore di Calvino, l'americano William Weaver[31]), proseguendo, negli anni Sessanta, con Svevo[32] e Sciascia[33]. Ma la traduzione a cui maggiormente è legato il nome di Colquhoun è senz'altro quella de *Il Gattopardo* (*The Leopard*) di Giuseppe Tomasi di Lampedusa[34], apparsa nel 1960 (due anni dopo la *princeps* italiana) e rivista nel 1961, opera che grande risonanza ebbe nel mondo anglosassone. Fu grazie alla sua versione inglese che il romanzo si impose all'attenzione internazionale culminando nello sfarzoso adattamento cinematografi-

[28] *Mr. Archie Colquhoun. Anglo-Italian Relations*, Obituary, «The Times», 24 marzo 1964, p. 18.

[29] Francesco Jovine, *The Estate in Abruzzi*, translated from the Italian "Le terre del sacramento" [1950] by A. Colquhoun, London, MacGibbon & Gee, 1952.

[30] Italo Calvino, *The Path to the Nest of Spiders* [*Il sentiero dei nidi di ragno* (1947)], translated from the Italian by A. Colquhoun, London, Collins, 1956 (è il primo romanzo di Calvino tradotto in inglese); *The Baron in the Trees* [*Il barone rampante* (1957)], translated from the Italian by A. Colquhoun, London, Collins, 1959; *The Nonexistent Knight & The Cloven Viscount* [*Il cavaliere inesistente* (1959) e *Il visconte dimezzato* (1952)], translated from the Italian by A. Colquhoun, London, Collins, 1962.

[31] Sulle traduzioni di Calvino in inglese si veda Martin McLaughlin, *Really reading Calvino in English translation?*, in *'Ciò che potea la lingua nostra'. Lectures and Essays in Memory of Clara Florio Cooper*, edited by Vilma de Gasperin, «The Italianist», 30, 2010, Special Supplement, pp. 203-220.

[32] Italo Svevo, *A Life* [*Una vita* (1892)], translated from the Italian by A. Colquhoun, London, Sacker & Warburg, 1963.

[33] Leonardo Sciascia, *Mafia Vendetta* [*Il giorno della civetta* (1961)], translated from the Italian by A. Colquhoun & Arthur Oliver, London, Cape, 1963.

[34] Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *The Leopard* [*Il Gattopardo* (1958)], translated by A. Colquhoun, London, Collins and Harvill Press, 1960 (negli Stati Uniti: New York, Pantheon Books, 1960). Sull'onda del successo ottenuto da questo romanzo, apparvero, sempre tradotti da A. Colquhoun, Federico De Roberto, *The Viceroys* [*I viceré* (1894], London, MacGibbon & Kee, 1962 (P.E.N. Translation Prize, 1963); e G. Tomasi di Lampedusa, *Two Stories and a Memory* [*Racconti* (1961)], Harmondsworth, Penguin, 1966. Su Colquhoun si veda anche R. Healey, *Twentieth-Century Italian Literature in English Translation. An Annotated Bibliography, 1929-1997* cit., p. 60.

co di Luchino Visconti nel 1963, con Burt Lancaster e Claudia Cardinale: impresa per la quale Archibald Colquhoun fu chiamato a collaborare alla sceneggiatura in veste di consulente ai dialoghi (dato che, come era pratica allora, il film fu girato in inglese e soltanto in un secondo tempo doppiato in italiano). Durante l'ultimo anno di vita Colquhoun si batté per l'istituzione di un apposito premio in riconoscimento della propria professione; intitolato ad un noto lessicografo italo-inglese[35], The John Florio prize for Italian translation viene da allora conferito ogni due anni dalla Society of Authors di Londra alla miglior traduzione di un testo letterario italiano. Morendo nel 1964 all'età di 51 anni, si spegneva una figura che aveva fatto da cardine nelle relazioni tra Italia e Gran Bretagna dell'immediato dopoguerra e che aveva prestato la propria voce a tanta narrativa italiana, tra cui un breve racconto che aveva segnato la prima apparizione di Dessí in Inghilterra, nonostante che – a quanto pare – esso fosse passato inosservato senza lasciare alcuna eco dietro di sé.

Meglio andò al racconto successivo, su tema analogo ma più lungo, che ripropose il nome di Dessí all'attenzione dei lettori d'oltremanica appena un anno dopo, nel 1950. Ma non si trattò, questa volta, di un'iniziativa nata su suolo inglese, di un caso in cui l'Inghilterra tendesse la mano all'Italia, bensì del suo contrario, di un ambizioso progetto editoriale interamente pensato e realizzato in Italia per un pubblico anglosassone, quindi non soltanto britannico: una raccolta antologica che, forse ancor più della precedente, al suo apparire offriva un'istantanea dell'Italia letteraria alla metà esatta del secolo, un panorama ricco e variegato in cui la figura di Dessí si stagliava alta, allineandosi ai maggiori rappresentanti dell'epoca. Intitolata *An Anthology of New Italian Writers*, essa proponeva in contemporanea al pubblico britannico e americano quanto di nuovo e di meglio era apparso sulle pagine di «Botteghe Oscure», la rivista semestrale con sede romana che, dal '48, anno della sua fondazione, si dedicava alla promozione e alla circolazione della poesia e della narrativa (non soltanto italiane) al di là dei confini nazionali. Una rivista che, per la sua natura cosmopolita come pure per la sua fede assoluta nell'arte, corrispondeva in tutto e per tutto al ritratto della signora sua fondatrice, al punto da immedesimarvisi: la principessa Marguerite Caetani, nata Chapin (1880-1963) (fig. 3).

Originaria di una delle famiglie più antiche e facoltose del New England, e precisamente di New London nel Connecticut, la giovane ereditiera, forte di quella sua «very American, Henry Jamesian beauty»[36], avvertì ben presto il richiamo della musica e del bel canto, a cui rispose trasferendosi a Parigi dove incontrò il compositore italiano Roffredo Caetani (1871-1961), principe di

[35] Figlio di un protestante toscano rifugiatosi a Londra, John Florio (1553-1625) – come si sa – è noto per aver compilato il primo vocabolario italiano-inglese (1598), nonché per la traduzione inglese degli *Essais* di Montaigne (1603).

[36] Iris Origo, *Portrait of Marguerite Caetani*, «The Atlantic Monthly», CCXV, February 1965, [pp. 81-88], p. 82.

Fig. 3. Marguerite Caetani nella sua dimora romana nel 1958.

Bassiano, duca di Sermoneta, che sposò a Londra nel 1911. Dopo aver soggiornato a Parigi e successivamente anche a Versailles, i coniugi Caetani nel 1932 si stabilirono definitivamente in Italia, spartendo il loro tempo tra il castello di Sermoneta, nel feudo di famiglia (in provincia di Latina), e la tenuta di Ninfa (da lì poco distante), nata sulle rovine di un borgo medievale a lungo abbandonato che Marguerite Caetani, coadiuvata dalla figlia Lelia, trasformò in un giardino all'inglese tra i più noti e i più suggestivi del Novecento[37]. Finita la guerra, la famiglia si trasferì nella residenza romana di Palazzo Caetani sito al n. 32 di via delle Botteghe Oscure. E fu qui, in questa dimora familiare che era anche un salotto letterario frequentato dai maggiori esponenti culturali del momento, che nel '48 la distinta signora fondò la rivista omonima. Operazione che peraltro non le era nuova. Durante il suo soggiorno francese, infatti, ella aveva fondato «Commerce» (1924-1932), periodico trimestrale stampato a Parigi con un comitato di redazione costituito da Paul Valéry, Léon-Paul Fargue e Valery Larbaud, che tra le varie cose nell'estate del 1924 aveva pubblicato in anteprima frammenti della traduzione francese (di August Morel) dell'*Ulisse* di Joyce e, nell'inverno del 1926, un lungo brano (*Le temps passé*, tradotto da Charles Mauron) della *Gita al faro* di Virginia Woolf, anticipando di tre anni la prima edizione inglese. Ma se in «Commerce» aveva dominato il principio della traduzione in francese, sia pure di qualità e affidata a valenti scrittori anziché traduttori, che era stato il cardine della rivista, in «Botteghe Oscure» (1948-1960),

[37] Cfr. *Il giardino di Ninfa*, testi di Marella Caracciolo e Giuppi Pietromarchi, fotografie di Marella Agnelli, Torino, Allemandi, 1995; e Benedetta Craveri, *La regina di «Botteghe Oscure»*, «La Repubblica», 10 febbraio 1996, p. 28.

invece, avrebbe prevalso la tendenza a pubblicare i testi (anch'essi per la maggior parte inediti) nella lingua originale, senza preoccuparsi troppo delle traduzioni, dato che questa rivista si rivolgeva ad un diverso pubblico, internazionale e cosmopolita (anche per questo essa aveva adottato il formato di un libro anziché di una rivista). Tra le anticipazioni italiane apparse sulle sue pagine si potrebbe ricordare un brano del *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa[38], ma non è che una tra le tante: basterebbe soltanto scorrere l'indice di «Botteghe Oscure» – affermò Umberto Morra – per avere l'impressione di consultare «un'anagrafe. Con appena lieve esagerazione si può dire che tutti coloro che hanno contato, in questo dopoguerra, nelle lettere, italiane, inglesi, francesi, americane, e non pochi dei tedeschi e degli spagnuoli, ci sono, quasi sempre con "pezzi" di rilievo, talvolta con le primizie o col meglio della loro opera»[39].

In questo senso «Botteghe Oscure» poteva dirsi il prolungamento come pure il coronamento del «sogno universalista di *Commerce*»[40]. Una rivista letteraria internazionale che, in quanto propria creatura, Marguerite Caetani si sentì in dovere di coltivare, coordinare e dirigere in prima persona, ostinandosi perfino a finanziarla in toto onde mantenere la guida editoriale libera da condizionamenti esterni. Nella gestione pratica del periodico, data anche la sua natura multilingue, era assistita da una rete di collaboratori con competenze specifiche nelle varie aree linguistiche. Per la parte italiana si affidava a Giorgio Bassani che per tutta la durata della rivista ne fu il redattore capo, incarico che sostenne con impegno e dedizione, beninteso sotto la direzione dell'esigente signora e non senza qualche piccola divergenza in fatto di scelte editoriali: la principessa, ad esempio (come egli soleva chiamarla), prediligeva le novità assolute e le avanguardie, delle quali Bassani invece tendeva a diffidare, vedendo in esse dei prodotti sperimentali e spesso immaturi; oppure, vagliando la fitta corrispondenza intercorsa tra i due[41], emerge che a lei stava maggiormente a cuore lo spazio dedicato alla poesia, a lui quello riservato alla narrativa. Ciò non toglie che negli anni difficili del dopoguerra, in un'Italia in cui le istituzioni culturali faticavano a tornare a nuova vita dopo gli anni mortificanti del fascismo e quelli devastanti della guerra, la rivista modernista, cosmopolita e plurilingue di Marguerite Caetani rappresentasse un punto fermo anche e proprio per i poeti e gli scrittori italiani, affermati o emergenti (che, merita ricordare, lei sovvenzionava di tasca propria), le cui prove artistiche venivano esportate e presentate, spesso in anteprima, anche nel resto del mondo, dovunque arrivasse la rivista (ossia, oltre a gran parte dell'Europa, gli Stati Uniti, il Sudamerica e l'Australia).

[38] G. Tomasi di Lampedusa, *Una giornata del principe Fabrizio* [parte prima de *Il Gattopardo*], «Botteghe Oscure», quaderno XXI, 1958, pp. 441-472.

[39] Cfr. Umberto Morra di Lavriano, *La Principessa Caetani*, «La Nazione», 23 gennaio 1964.

[40] *La rivista Botteghe Oscure e Marguerite Caetani. La corrispondenza con gli autori italiani, 1948-1960*, a cura di Stefania Valli, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 1999, p. x.

[41] Cfr. Epistolario 1948-1960, ivi, pp. 73-257.

Fig. 4. L'antologia edita da «Botteghe Oscure» nella versione destinata al mercato britannico.

Da un simile spirito divulgativo nasceva *An Anthology of New Italian Writers*, che non è un quaderno o un numero speciale della rivista bensì una pubblicazione 'a margine', un volume edito da «Botteghe Oscure» e curato personalmente da Marguerite Caetani: il maggior impegno editoriale mai intrapreso dal semestrale[42] (fig. 4). Dal punto di vista bibliografico presenta un'anomalia: nonostante che riportasse quali estremi della pubblicazione «London 1951», in realtà esso fu finito di stampare a Roma, dall'Istituto Grafico Tiberino, nel giugno del 1950 (come si evince anche dal colophon posto in fondo al volume)[43]. Tant'è che il 9 ottobre di quell'anno la Caetani si premurava di informare Guglielmo Petroni, uno dei contributori, che «L'Antologia è in vendita in America dal 20

[42] *An Anthology of New Italian Writers*, edited by Marguerite Caetani and selected from the pages of the review Botteghe Oscure, London, John Lehmann, 1951 [in realtà Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1950], 477 pp.

[43] Questa la reazione di Dessí (poco entusiasta, a dire il vero) allorché ebbe modo di vedere l'antologia fresca di stampa, come testimonia un appunto del suo diario in data 20 giugno 1950: «Bassani mi ha prestato l'antologia inglese di Botteghe Oscure intitolata pomposamente The Italians [sic] Writers nella sovracoperta e, più modestamente, Italians [sic] Writers internamente. Ha in sé il bluf che hanno tutte le opere letterarie e che l'editoria mette crudelmente in risalto anche quando il tutto è presentato con molto buon gusto» (G. Dessí, *Diari 1949-1951* cit., p. 101). Lo scrittore sembra ricordare imperfettamente. In realtà, sulla sovraccoperta il titolo «risultava in qualche modo "spezzato" in due parti: *The New Italian Writers* sul margine superiore del foglio e *Anthology from Botteghe Oscure* a fondo pagina» (*La rivista Botteghe Oscure e Marguerite Caetani* cit., p. 11).

Settembre. In Inghilterra fra un mese spero»[44]. Dove infatti uscì tra l'ottobre 1950 e il gennaio 1951, ottenendo, a quanto pare, «un successo di vendite superiore alle aspettative»[45] e fornendo – inutile aggiungere – un contributo fondamentale alla conoscenza e alla diffusione dei nuovi autori italiani nel mondo anglosassone. Le copie destinate al mercato britannico recavano sul frontespizio (dando l'impressione che ne fosse l'editore) il nome di John Lehmann (1907-1987), che invece fungeva soltanto da distributore, benché egli fosse realmente il titolare di una casa editrice sua propria (la John Lehmann Limited) oltre che un noto cultore di letteratura contemporanea, poeta e scrittore[46]; parimenti la versione destinata al mercato statunitense recava la dicitura, senz'altro più chiara, «*distributed in the United States by New Directions*», inserendosi, cioè, nel circuito distributivo della casa editrice fondata da James Laughlin (1914-1997) nel 1936.

All'interno l'antologia presentava testi di prosa alternati a testi di poesia, gli uni e gli altri appositamente selezionati e tradotti dai primi cinque numeri della rivista, formando una miscellanea che comprendeva tra gli autori – oltre a Dessí e Bassani (unico tra i contributori a figurare sia come poeta che narratore) – Mario Soldati, Tommaso Landolfi, Attilio Bertolucci, Giorgio Caproni, Joyce Lussu, Franco Fortini, Vasco Pratolini, Alfonso Gatto, Antonio Rinaldi, Roberto Roversi e Guglielmo Petroni. Il contributo di Dessí era costituito dal racconto *Angel Island*[47] (fig. 5), che in versione italiana (*Isola dell'Angelo*) era apparso nel quaderno III del 1949, pp. 120-140[48]. Era stato proprio Bassani a invitare Dessí (che conosceva dagli anni in cui, tra il '39 e il '41, questi aveva prestato servizio di insegnante a Ferrara) a collaborare a «Botteghe Oscure» da poco fondata; invito a cui il giovane sardo aveva aderito con entusiasmo, scrivendo un racconto di cui il diario dello scrittore permette di fissare alcune fasi della sua lavorazione: anzitutto, in data 13 marzo 1949, il momento in cui esso fu terminato («Spedita la copia corretta del racconto per Botteghe Oscure – già pagato –, col titolo Isola dell'Angelo»[49]); quindi, il 17 maggio, la revisione finale («Corrette benissimo le bozze di Isola dell'Angelo, grazie a G[iorgio Bassani]

[44] M. Caetani a Guglielmo Petroni, Parigi, 9 ottobre [1950], ivi, p. 122.

[45] Ivi, p. 120 nota. Prezzo di vendita: 15 scellini.

[46] Vicino al circolo di Bloomsbury, Lehmann fu inoltre socio di Leonard Woolf nella gestione della Hogarth Press e il dedicatario di *A Letter to a Young Poet* (1932) di Virginia Woolf.

[47] G. Dessí, *Angel Island* (traduzione di William Packer), in *An Anthology of New Italian Writers* cit., pp. 161-180.

[48] In seguito Dessí avrebbe contribuito altre tre opere a «Botteghe Oscure»: *La frana* (quaderno VI, 1950, pp. 100-160), *La giustizia* (quaderno XX, 1957, pp. 533-601) e *Il disertore* (quaderno XXII, 1958, pp. 397-453): sulle ultime due avremo modo di ritornare in seguito. In volume, *Isola dell'Angelo* apparve per la prima volta nel 1957 (*Isola dell'Angelo ed altri racconti*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1957).

[49] G. Dessí, *Diari 1949-1951* cit., p. 8. Il pagamento ricevuto ammontava a «L. 30.000», come si ricava da un documento datato 26 giugno 1950 ora conservato presso l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti' di Firenze (*16.1.8.3*).

ANGEL ISLAND

BY

GIUSEPPE DESSI

In February, 194..., I made my way home after long imprisonments.

I had been away five years, leaving behind my mother, my sister Giovanna, her husband and two sons, Giovanni and Lina.

Also my fiancée Maria, who was virtually a member of the household.

When I returned, it was my good fortune to find none of them missing.

Our village escaped the destruction of war and there was relatively little suffering. Except once when a fleet of fishing boats was attacked at sea and four men perished.

Many of our youths, however, died in action while others vanished, leaving no traces of their whereabouts.

In my first year away, I was reported missing. Then one Mario L., a barber and my companion since grammar school, spread the story that he had seen me collapse on the field with a severe head injury, that he had nursed me until my last breath and then turned over my identification tag and money to St. Cristoforo R., who was killed in action shortly afterwards.

How this man, one of my closest friends, could have been so mistaken is beyond my comprehension. I cannot believe that he deliberately lied; and since he no longer lives in Sardinia I cannot demand an explanation from him.

161

Fig. 5. G. Dessí, *Angel Island* (traduzione di William Packer), in *An Anthology of New Italian Writers* cit., p. 161.

e N[iccolò Gallo]»[50], altro suo amico intimo). Circa un anno dopo, il medesimo diario registra parimenti alcuni particolari relativi alla sua traduzione inglese, destinata all'antologia e affidata a William Packer (di cui peraltro si sa assai poco se non che era americano[51]): si tratta di due annotazioni frettolose, in data 6 e 13 aprile 1950 rispettivamente, che rivelano che Dessí molto probabilmente incontrò il proprio traduttore mentre questi si trovava in visita a Roma («Ieri portato Il Principe Lui a Mr. Packer con due copie di *Isola dell'Angelo*»[52]) e che forse successivamente ne seguì il lavoro a distanza («Lettera di W. Packer: ha ricevuto le due copie di *Isola dell'Angelo* e *Il Principe Lui*»[53]).

Anche questo racconto, così come il precedente, anch'esso del 1949, incentrato sulla figura di Daniele Fumo, poteva dare l'impressione, del tutto superficiale, di gravitare nell'orbita del Neorealismo per la tematica legata ancora una volta al conflitto bellico e per il tempo in cui si colloca la vicenda, apparentemente storico («Nel febbraio 194…», p. 5[54]), ma in realtà – come sempre in Dessí

[50] Ivi, p. 11.

[51] Sua fu tuttavia anche la traduzione di *Two Short Stories* [*Due racconti*] di Joyce Lussu, compresa nella citata *Anthology*, pp. 188-199; di lui però non si conoscono altre traduzioni letterarie dall'italiano. La maggior parte delle traduzioni inglesi fu eseguita da William Weaver.

[52] G. Dessí, *Diari 1949-1951* cit., p. 80. «Il Principe Lui» è ovviamente il titolo del racconto (*Storia del principe Lui*) che Dessí aveva da poco pubblicato presso Mondadori.

[53] Ivi, p. 83.

[54] Si cita da G. Dessí, *Isola dell'Angelo*, in *Lei era l'acqua*, Nuoro, Ilisso, 2003, pp. 5-23.

– rispondente ad un valore e ad una ragione suoi propri. Dichiaratamente sarda, invece, l'ambientazione del racconto. Di ritorno al paese natale in Sardegna dopo una lunga prigionia dapprima in Russia e poi in Germania, un reduce di guerra si prepara psicologicamente alla possibilità che la fidanzata, Maria, possa essere nel frattempo morta, eventualità che nel suo intimo lo fa fremere e temere ancor più che per la sorte della madre, del resto già anziana e malata quando l'aveva lasciata cinque anni prima. Ma per un gioco del destino è lui che, a sua insaputa, era stato dato per morto a causa di una notizia infondata diffusasi durante la sua assenza: e così Maria si era sposata ed aveva avuto un figlio, ipotesi che il reduce non aveva affatto considerato, più terribile dell'altra alla quale, bene o male, si era rassegnato, mentre questa lo trova del tutto impreparato. Essa è quanto di peggio la guerra abbia potuto riservargli giusto alla fine, facendo ritorno a casa. Ma dopo un momento iniziale di forte turbamento e di smarrimento, egli – ovvero la sua coscienza – avvia un processo che lo porta a immedesimarsi con Maria e a confrontarsi con le motivazioni che l'hanno spinta a sposare un altro uomo («Io capisco invece come Maria abbia cercato disperatamente di liberarsi della mia morte accettandola», p. 14), peraltro mantenendo intatto l'amore per lui. Un amore che infatti non tarda a rifiorire allorché i due ex fidanzati si rivedono («Incontrai Maria una ventina di giorni dopo il mio ritorno», p. 15) e riprendono a darsi appuntamento nell'isoletta dell'Angelo, su cui sorge la casa del padre di Maria, come solevano fare prima che lui partisse per il fronte: «Avevamo bisogno di vederci e parlare, parlare, parlare» (p. 19). E non solo parlare: «ci baciavamo anche» (*ibidem*); finché anche questo bisogno non cede il posto ad altro: …«Così fu mia» (p. 20). Ormai in paese non si fa che mormorare. Ma dopo aver deciso di fuggire assieme, sperando di poter tenere il bambino, qualcosa cambia. Il reduce avverte sempre più la gelosia del marito, e questi a sua volta non esita a inventare un pretesto per partire per Milano portando via con sé la moglie e il figlio. Finché, qualche giorno dopo, giunge in paese la notizia che durante il tratto Roma-Firenze lo sportello dello scompartimento in cui viaggiavano gli sposi si era aperto e Maria (a quanto pare) era caduta giù dal treno: con ciò si avverava l'ipotesi tanto temuta fin dall'inizio, dando al racconto una struttura circolare che nella parte terminale costringeva il protagonista a confrontarsi con la morte di lei – stavolta vera e non già ipotetica – proprio come lei aveva dovuto fare con quella, parimenti creduta vera, di lui. Piano piano, nella mente del reduce si fa strada una considerazione che fin lì non lo aveva mai sfiorato e che può dirsi la morale della storia:

> Eppure basta poco per assuefarsi al dolore, quando la morte di una persona amata non è solamente un'ipotesi ma una realtà. Tale era stata anche per lei la mia morte: una realtà (p. 23).

Quando Bassani ricevette questo racconto – speditogli dall'autore nel marzo 1949, come abbiamo visto – non esitò a dichiararlo «una delle cose più bel-

le e più nuove» della letteratura italiana, nientemeno; in particolare, lo colpì la figura di Maria che gli sembrò del tutto inedita, immune com'era da qualsiasi senso di condanna[55]. Forte pertanto la risonanza, specialmente emotiva, del racconto. Giunto alla fine, il protagonista si accorgerà di aver ripercorso lo stesso ventaglio di pensieri, emozioni e trepidazioni che dovette aver provato la sua fidanzata nel corso della sua lunga assenza. È un'esperienza tale da costringerlo ad "uscire di sé" – non diversamente da quanto aveva fatto Daniele Fumo – per calarsi nei panni ovvero nella coscienza di una donna che soltanto alla fine, quando il cerchio della vicenda si sarà richiuso su se stesso, riuscirà a comprendere pienamente, in un processo che ha visto il compenetrarsi delle due coscienze. Come sottolinea Gerardo Trisolino, infatti, quella di Dessí non vuole essere «una storia di fatti», bensì una fantasia che si fa realtà e che si svolge «solo nella coscienza e all'interno dell'"io"»[56]: anche per questo, v'è da credere, il racconto piacque tanto a Bassani.

Una raccolta di voci contemporanee come quella patrocinata ed edita da Marguerite Caetani non poteva certo passare inosservata, e infatti non lo fu. «Per la maggior parte – scrive Stefania Valli –, i recensori dell'antologia mostrarono di apprezzare quella iniziativa editoriale e di condividerne gli scopi, anche se alcuni espressero perplessità in relazione alla scelta dei testi, in particolare di quelli poetici, e lamentarono la presenza di numerosi errori di stampa che ostacolavano e appesantivano la lettura»[57] (fatto, quest'ultimo, che è doveroso confermare: ma non va dimenticato che il volume fu prodotto a rotta di collo nel giro di pochi mesi, con l'ausilio di compositori che avevano scarsa padronanza della lingua inglese, e spesso, come fa sapere Bassani, senza il tempo di rivedere le traduzioni[58]). Ciò nonostante, il libro concepito in Italia non mancò, una volta approdato nel mondo anglosassone, di 'entrare in risonanza', per così dire, con la cultura locale, e in questo senso il contributo di Dessí si dimostrò uno dei più stimolanti. Il recensore della rivista americana «Books Abroad», ad esempio, dopo aver osservato che gli scrittori presenti nell'antologia «pose problems but seem to avoid offering solutions», citava proprio il caso di Dessí, il quale – a suo dire – «solves an Enoch Arden case by having the heroine of *Angel Island* commit suicide»[59]. Per cogliere il ricordo letterario risvegliato nel recensore americano dal racconto dessiano vale la pena ricordare che Enoch Arden è l'eroe eponimo del poema (1984) di lord Tennyson, in cui un

[55] G. Bassani a G. Dessí, cartolina postale spedita da Roma il 24 marzo 1949, in *A Giuseppe Dessí. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, Firenze, Firenze University Press, 2009, p. 94.

[56] Gerardo Trisolino, *Ideologia, scrittura e Sardegna in Dessí*, Lecce, Milella, 1984, p. 93.

[57] *La rivista Botteghe Oscure e Marguerite Caetani* cit., p. 66 nota.

[58] Cfr. G. Bassani a M. Caetani, 14 agosto 1950, ivi, p. 84, e cfr. p. 85 nota 4.

[59] R.V. Williams, recensione di M. Caetani, ed., *The New Italian Writers*, «Books Abroad» [rivista dell'università di Oklahoma], vol. 25, n. 3, 1951, p. 281.

pescatore costretto a passare 10 anni su un'isola deserta a causa di un naufragio torna a casa soltanto per scoprire che la moglie, Annie, si è nel frattempo risposata ed ha avuto un altro figlio (dopo i tre avuti dal primo matrimonio): al che Enoch Arden, per non rovinare la ritrovata felicità della donna amata, decide di non presentarsi da lei lasciandosi morire di crepacuore. Il paragone – invero poco calzante – rivela che il recensore non riuscì affatto a cogliere la modernità del pezzo di Dessí, ravvisandovi invece il riflesso di un Romanticismo attardato, moraleggiante e didascalico qual era quello praticato dal *laureate poet* vittoriano Alfred Tennyson.

Maggiore consapevolezza del momento storico come pure delle coordinate geografiche e culturali che contrassegnavano la pubblicazione italiana mostrarono, in genere, i recensori britannici. Edwin Muir, ad esempio, nel 1951 constatava sull'«Observer» che i racconti sono, sì, molto diversi tra di loro,

> yet they have something in common which belongs to Italy itself, a soundness and sweetness which is not lost even when they deal with the morbid and the painful. Such qualities have grown rare in modern literature, where intelligence and humanity are not often found together […][60].

Non diversamente l'autore di una recensione apparsa sul «TLS» nel 1952 lodava l'iniziativa della principessa Caetani, dichiarandosi colpito dall'alto livello raggiunto sul continente da un genere narrativo da lui definito "long short-story" (peraltro poco coltivato in Inghilterra), di cui trovava conferma nella presente raccolta, arrivando a indicarne gli esempi a suo parere meglio riusciti: «Without doubt, it is Mario Soldati's "The Window" [*La finestra*, trad. di Henry Furst] that is the most striking of them all […]»[61]; anche se «Giorgio Bassani's "Love Story" [*Storia d'amore*, versione antecedente di *Lida Mantovani*, trad. di Margaret Bottrall] (which is also rather better translated) has a greater directness and simplicity […]»[62]. Dopodiché, avendo ricordato i lavori di Guglielmo Petroni e Vasco Pratolini, il recensore non mancava di segnalare «"Angel Island," by Giuseppe Dessí, that of an ex-prisoner, originally believed killed, who returns to his Sardinian fishing village and finds his fiancée unhappily married». Ma più ancora che i singoli contributi lo incuriosiva la raccolta nel suo complesso, che per la sua importanza non esitava ad accostare all'influente rivista modernista *New Writing* (1936-1940), lanciata in Inghilterra non a caso da John Lehmann e responsabile di aver consacrato poeti e scrittori quali Christopher Isherwood e

[60] Edwin Muir, *The Italian Spirit*, «The Observer», 4 febbraio 1951, p. 7.

[61] [John Willett (1917-2002), noto studioso e traduttore di Brecht], *Italian New Writing*, «The Times Literary Supplement», 23 maggio 1952, p. 339. A questa fonte devono riferirsi anche le altre citazioni che seguiranno all'interno dello stesso paragrafo.

[62] Simile in parte il giudizio di Muir: «The two writers who stand out most saliently in this rich and varied book are Guglielmo Petroni and Mario Soldati […]» (E. Muir, *The Italian Spirit* cit., p. 7).

W.H. Auden. Ora, secondo il recensore inglese, l'antologia sorta sulle pagine di «Botteghe Oscure» poteva dirsi in certo modo la prosecuzione di *New Writing* («it is the Italians who have taken up the accurate and humane interest in other people that was typical of the thirties»), effettuata in Italia proprio nel mentre, all'opposto, la scuola inglese abbandonava ogni ambizione modernista e si volgeva all'indietro verso l'inizio del secolo. Quale, dunque, il significato storico di una scelta antologica come la presente, e che cosa accomunava i vari contributori? Nella risposta a questi interrogativi, al recensore pareva di cogliere un segnale di speranza e di ottimismo rivolto all'Europa:

> All that one can say is that these people have an attractive optimism and directness, and that their work gains force from the fact that they are all heading much the same way. In Italy, as in the *New Writing* of the thirties, the first impetus to this may have been given by a lively reaction against Fascism […], but otherwise these writers show only a general political awareness, born of bitter experience. That awareness, that optimism and the open-mindedness that seems to go with them are, surely, the healthiest contribution that politics can make to the arts[63].

Otto anni dopo, nel 1958 – l'anno in cui, il 17 luglio, *Isola dell'Angelo* avrebbe vinto il premio Puccini-Senigallia in Italia – Dessí ebbe un insolito riconoscimento in Inghilterra. Dopo essere apparso in due collezioni antologiche, di concezione inglese e italiana, lo scrittore sardo si presentava questa volta come autore di un dramma radiofonico messo in onda dal terzo programma della BBC il 18 maggio (una domenica) tra le 17:45 e le 19:55, ripetuto due giorni dopo (martedì, 20 maggio) tra le 20:45 e le 22:55 (fig. 6). Il dramma in questione – o, più correttamente, «racconto drammatico», come Dessí preferiva chiamare le proprie opere teatrali, di cui questa era la prima – si intitolava *The Guilty and the Innocent* (*La giustizia*), che nei giorni antecedenti la trasmissione era stato così annunciato dal «Times»:

> *The Guilty and the Innocent*, by the contemporary Florentine writer Giuseppe Dessi [sic], is to be broadcast in the Third Programme on Sunday next, with a repeat performance on May 20. Though not in any sense a thriller, *The Guilty and the Innocent* is concerned with a murder, committed 15 years before the action begins. Its theme is the reactions of a small Sardinian community when the crime is "revived" as a vision seen by a young girl. The translation and adaptation for radio have been made by Mr. David Paul, whose own play, *Remember Who You Are*, will be heard in the Third Programme on July 20[64].

[63] [John Willet], *Italian New Writing* cit., p. 339.

[64] «The Times», 14 maggio 1958, p. 5.

B.B.C. PROGRAMMES

HOME
330m. and 93.5Mc/s.

6.25 a.m., Market Report for Farmers. 6.30, News. 6.33, Quintet. 6.55, Weather. 7, News. 7.10, Programme Parade. 7.15, To-day and Music. 7.50, Religious Talk. 7.55, Weather. 8, News. 8.10, Programme Parade. 8.15, To-day. 8.45, Yesterday in Parliament. 9, News. 9.10, Talk. 9.25, Schools. 9.35, Service for Schools. 9.55, Schools. 10.15, Service. 10.30, Music While You Work. 11, Schools. 12, Cricket: Kent v. Essex. 12.25, Welsh Orchestra. 12.55, Weather.

1, News. 1.10, Any Questions? 1.55, Cricket Scores. 2, Schools. 3, Cricket. 3.15, "Coningsby" (Part 5). 3.45, The Story of the Proms. 4.45, The Silver Lining. 5, Children's Hour. 5.55, Weather.

6, News. 6.15, Town and Country. 6.40, To-day's Sport. 6.45, Brahms' Recital, by Janet Baker (contralto). 7, Music from the Isle of Man. 8, Century of Song. 9, News. 9.15, Current Affairs. 9.45, London Wind Players. 10.45, To-day in Parliament. 11, News. 11.6, Market Trends.

LIGHT
1,500m., 247m., and 89.1Mc/s.

7 a.m., Music. 9, Housewives' Choice. 9.55, Hymn and a Prayer. 10, Band. 10.30, Music While You Work. 11, Story. 11.15, Mrs. Dale. 11.30, Theatre Organ. 12, Guess Who? 12.30, Workers' Playtime. 1, Cricket: M.C.C. v. The New Zealanders. 1.34, News. 1.35, Eydie Gorme (songs). 1.45, Listen with Mother. 2, Woman's Hour. 3, Records. 3.15, Cricket. 3.45, Music While You Work. 4.30, Mrs. Dale. 4.45, Music Mixture. 6, Orchestra. 6.15, Cricket. 6.34, The Four Grads. 6.45, The Archers. 7, Newsreel. 7.25, Sport. 7.30, Home, Sweet Home. 8, Hancock's Half-Hour. 8.30, "Lady in Fog" (Episode 4). 9, Palais Party. 9.30, Tuesday Tunetime. 10.30, News. 10.40, B.B.C. Dancing Club. 11.30, Music. 11.55, News.

NETWORK THREE
464m., 194m., and 91.3Mc/s.

6.45 p.m., Bridge. 7.15-7.45, The Archaeologist.

THIRD
464m., 194m., and 91.3Mc/s.

8 p.m., Bach's Preludes and Fugues (Maurice Cole, piano). 8.25, Debussy and Ravel. Talk by Darius Milhaud. 8.45-10.55, Giuseppe Desi's play "The Guilty and the Innocent," translated by David Paul.

Fig. 6. I programmi radiofonici della BBC per il 20 maggio 1958 elencati dal «Times» di quel giorno.

Del tutto degna di nota è anche l'emittente radiofonica, ossia il Third Programme della BBC lanciato il 29 settembre 1946 e attivo fino al 1970, allorché verrà riassorbito nell'attuale BBC Radio 3. Si trattava di un programma dedicato alla musica, alla cultura e al dramma, tanto prestigioso quanto controverso, perché considerato costoso rispetto al numero di ascoltatori e quindi elitario, ragion per cui a partire dall'ottobre 1957 la durata delle trasmissioni verrà limitata a sole 24 ore alla settimana. Grande tuttavia, seppure non universale, il successo e ancor più la reputazione del Third Programme, che vantava, tra le voci che si avvicendavano al microfono, pensatori del calibro di Bertrand Russell e Isaiah Berlin, e tra gli ascoltatori più fedeli, in seguito fattisi accaniti sostenitori, personalità quali T.S. Eliot e Laurence Olivier – tant'è che esso servì da modello per il Terzo programma radiofonico della RAI lanciato in Italia il 1º ottobre 1950. Il fiore all'occhiello di questa stazione della BBC era rappresentato da una consistente produzione di *radio play* (non di rado appositamente commissionati), comprendente non soltanto il teatro inglese classico e contemporaneo (grazie ad un contingente di drammaturghi che nel corso degli anni avrebbe annoverato Samuel Beckett, Harold Pinter, Joe Orton, Dylan Thomas e Tom Stoppard), ma anche, opportunamente tradotto e adattato, il teatro proveniente dal continente europeo (con autori spesso d'avanguardia, quali Antonin

Artaud, Bertold Brecht e Eugène Ionesco), specialmente da quando, in seguito all'insurrezione ungherese del 1956, la redazione londinese del programma era stata per così dire 'colonizzata' da intellettuali e dissidenti provenienti dall'Europa orientale che si erano aggiunti ai rifugiati politici e agli ebrei sfuggiti all'avanzata nazista (come ad esempio Martin Esslin, che nel '63 diventerà capo della divisione BBC Radio Drama).

Il traduttore nonché l'adattatore del dramma dessiano si chiamava David Paul (1914-1987). Nativo del Northumberland da genitori nordirlandesi, durante la guerra aveva prestato servizio nell'esercito britannico come interprete e traduttore dall'italiano (non diversamente da Colquhoun), in seguito distinguendosi dapprima come poeta, scrittore e drammaturgo, grazie anche a «Botteghe Oscure»[65], e poi come saggista e traduttore dal francese (brillanti furono dette le sue versioni di Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e specialmente René Char, di cui fu anche editore). Oggi il suo carteggio (mancante della traduzione del dramma dessiano, che per giunta resta inedita) è conservato nel fondo manoscritti della Beinecke Rare Book and Manuscript Library (*Uncat MS Vault 747*) presso l'università di Yale; ma come vedremo in seguito, una piccola parte, che a noi più interessa, si trova in Italia. Oltre a quella intrapresa per la BBC, di lui non si conoscono altre traduzioni dall'italiano.

Col racconto drammatico *The Guilty and the Innocent* – che nell'originale italiano (*La giustizia*) era apparso su «Botteghe Oscure» l'anno prima, nel 1957[66] – Dessí introduceva il pubblico inglese non solo ad un genere, quale era il teatro, per lui nuovo e a cui giungeva relativamente tardi, ma anche ad un soggetto tematico, il mondo pastorale sardo (nuovo invece per i radioascoltatori), che prendeva forma grazie a scene di vasta coralità (tanto da far pensare al teatro greco[67]) alternate ad altre, di natura più raziocinante, in cui pochi interlocutori si confrontavano in un crescendo di dialoghi via via più serrati. Ambientato in un paesino dell'entroterra sardo durante la guerra, all'indomani dello sbarco americano nel 1943, il dramma si apre con una (presunta) apparizione (proprio come nell'*Amleto* shakespeariano): quella della buonanima di Lucia Giorri, trovata agonizzante e in fin di vita dalla diciassettenne serva delle sorelle Giorri, Domenica Sale, «la

[65] Su «Botteghe Oscure» David Paul pubblicò i seguenti contributi: *The Kite* [racconto], quaderno XIII, 1954, pp. 106-117; *A Letter from a Village* [racconto], quaderno XV, 1955, pp. 109-126; *Passacaglia*, *Barcarolle* [poesie], quaderno XIX, 1957, pp. 134-137; *The Precious Process*; *Envoi* [poesie], quaderno XXII, 1958, pp. 137-144.

[66] Cfr. G. Dessí, *La giustizia. Racconto drammatico*, «Botteghe Oscure», quaderno X, 1957, pp. 533-601; poi in *Racconti drammatici*. *La giustizia*, *Qui non c'è guerra*, Milano, Feltrinelli, 1959, pp. 7-155, da cui saranno tratte le citazioni testuali.

[67] Non a caso, infatti, nel periodo in cui *La giustizia* era ancora in gestazione, Claudio Varese (1909-2002), l'amico fraterno che seguirà Dessí per tutta la vita, così gli scriveva: «Aspetto con molta curiosità e interesse il tuo dramma; ti ricordi i tuoi progetti di un teatro greco arcaico e insieme sardo? Si tratta di questo?» (C. Varese a G. Dessí, 17 ottobre 1956, in G. Dessí – C. Varese, *Lettere 1931-1977*, a cura di Marzia Stedile, Roma, Bulzoni, 2002, p. 350).

ragazza che dice di aver visto il fantasma» (p. 35). Sennonché, Lucia Giorri era morta 15 anni prima, per l'esattezza il 5 marzo 1928, per il cui delitto era stato dapprima imputato e poi assolto (per insufficienza di prove) Pietro Manconi, per via di una lunga lite che questi aveva avuto con le sorelle Giorri, sue confinanti, a causa di un muro da loro eretto abusivamente. Ma sebbene privo di qualsiasi conferma, l'"avvistamento' di Domenica (per il quale la ragazza finirà in un manicomio) basta a convincere il giudice istruttore, Antonio Sollài, appena trentenne, a riaprire la vecchia istruttoria. Sardo ma cresciuto in ambiente cittadino, egli non tarda a convincersi della totale estraneità di Pietro Manconi ai fatti a lui imputati, confermata tra l'altro da un alibi inoppugnabile ma di cui l'accusato all'epoca non si era voluto avvalere per uno scrupolo di coscienza: nel preciso momento in cui, a Làcanas, si consumava l'efferato delitto, infatti, egli si trovava altrove a colloquio con Caterina Sale, madre di Domenica, che implorava il suo aiuto dopo esser stata messa incinta dal di lui fratellastro; ma per tutta risposta Pietro l'aveva cacciata via, e quel maltrattamento (di cui poi si sarebbe pentito) aveva fatto sì che non osasse chiederle di testimoniare a suo favore (anche per timore che la donna ne volesse approfittare per vendicarsi). Ma mentre il giudice istruttore va maturando la certezza dell'innocenza del Manconi, la sua indagine viene ostacolata in vari modi da un autoritario maresciallo dei carabinieri che in paese detiene il vero potere e non nasconde un'ostilità verso il popolo sardo. Pertanto, il fatto che nel terzo e ultimo atto il giudice, ricomponendo la dinamica del delitto e mettendo i testimoni a confronto, riesca a scoprire il vero colpevole (e precisamente il genero della vittima, Battista Lobina detto Tazùba, che aveva ucciso la Giorri per impedirle di annullare un testamento già fatto a suo favore) non gioverà a nulla, poiché nel frattempo Manconi – che si rifiuta di sottomettersi alla cosiddetta "giustizia", nella quale non ha nessuna fede e per questo è disposto a difendersi anche a mano armata se necessario – rimane ucciso in un conflitto a fuoco coi carabinieri. Finiva così il dramma, con uno scontro (appena percettibile, fuori la finestra dell'ufficio del giudice) tra la giustizia e un uomo innocente che però non può o non vuole provare la propria innocenza.

«La sfiducia del popolo sardo nella giustizia – ha scritto Gerardo Trisolino – è il tema preferito da Dessí per appropriarsi finalmente dell'oggettività storica della Sardegna, finora collocata, salvo rare eccezioni, fuori dalla Storia»[68]. Di qui la scelta (come si diceva, nuova e non casuale) del mezzo teatrale da parte di Dessí, che gli permetteva di dar vita ad un variegato affresco dell'entroterra sardo in epoca fascista (e a questo riguardo le date 1928 e 1943, uniche presenti nel testo, non possono certo dirsi fortuite), da cui emerge la totale incomunicabilità tra il popolo isolano e gli amministratori della giustizia. Con risultati tragici, ma anche con toni talora straniati e allucinanti, dovuti proprio alla incompatibilità dei codici comunicativi. Osserva in proposito Anna Dolfi:

[68] G. Trisolino, *Ideologia, scrittura e Sardegna in Dessí* cit., p. 122.

> Inutilmente il giovane giudice della *Giustizia* tenta di capire; la realtà specifica del paese ha una sua legge, un suo diverso modo di conoscenza, che matura non con la parola, con la domanda, ma con il *vedere* in sogno, con il *sapere* una verità non provata dal suono e dalla vista. La certezza dei pastori («so di certo»), che potrebbe scagionare Pietro Manconi si basa, oltre gli ostacoli del paesaggio, solo sulla presenza intuita, confermata e garantita dal suono della trunfa[69].

Purtroppo, la sorte ha voluto che le registrazioni originali del radiodramma andassero perdute, essendo pratica comune presso la BBC di allora quella di cancellare i nastri magnetici onde poterli riutilizzare[70]. Se ne sarebbe così persa anche la memoria se non soccorressero, a permetterci di ricostruire nei particolari la storia della collaborazione tra Dessí e l'ente radiofonico britannico, le carte private conservate dall'autore prima e poi dalla di lui vedova (Luisa Babini), carte che oggi sono custodite presso l''Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti' del Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze[71]. Qui, in quello che dal 2000, in seguito alla donazione fattane dalla signora Babini, è diventato il Fondo Giuseppe Dessí, trovo un fascicolo (non ancora catalogato, quindi privo di segnatura) che raccoglie per l'appunto la "Corrispondenza con The British Broadcasting Corporation". La prima lettera in esso contenuta, inviata dalla BBC a Dessí a Roma (dove allora abitava in via della Lungara, 230) reca la data del 25 febbraio 1958 e così annunciava:

> Dear Signor Dessi [sic],
> Our Drama Department would like to arrange a broadcast in English of your play "GIUSTIZIA" and I should be glad to know whether you can authorise our use of this. We will of course arrange to have the play translated and adapted for use in our Third Programme. I have been in touch with "Botteghe Oscure", from whom I have obtained your address.
> The present plan is for a production of 2 hours, and I enclose our usual agreement form. For a broadcast of this length the fee would amount to £63.6s.8d. subject of course to the actual transmission timing. […]
>
> Yours sincerely,
> Heather Dean
> Copyright Department

[69] A. Dolfi, *La parola e il tempo. Giuseppe Dessí e l'ontogenesi di un «roman philosophique»* [1977], Roma, Bulzoni, 2004, pp. 285-286.

[70] Desidero ringraziare Ian Rawes e Rod Hamilton per gli accertamenti effettuati nel BBC Sound Archive, conservato presso la British Library di Londra, che ne hanno confermato l'effettiva perdita.

[71] D'ora in avanti indicato con la sigla ACGV. Sul fondo dello scrittore sardo ivi conservato si veda *G. Dessí. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, Firenze, Firenze University Press, 2002. Con l'occasione desidero esprimere la mia gratitudine a Ilaria Spadolini e Eleonora Pancani, dell'archivio fiorentino, per la cordiale accoglienza nonché la determinante assistenza prestata alle mie ricerche.

Dunque qualcuno, evidentemente vicino a «Botteghe Oscure» e di una certa influenza, si era prodigato all'insaputa dell'autore presso l'emittente britannica, raccomandando un adattamento radiofonico in lingua inglese de *La giustizia*: il suo nome, tuttavia, Dessí lo avrebbe scoperto soltanto in un secondo tempo. Intanto, il 3 marzo, egli si premurava di comunicare alla BBC, assieme al proprio consenso, anche la propria gratitudine per una proposta chiaramente lusinghiera oltre che vantaggiosa[72]; non avvedendosi però, all'atto di rispondere (in italiano, come poi farà sempre), che la persona del Copyright Department che gli aveva scritto non era un signore, bensì una signorina: «(Miss) Heather Dean», come la stessa terrà a precisare in seguito:

> Gentilissimo Signor Dean,
> ho ricevuto la Sua lettera del 25 febbraio scorso […] con il contratto della British Broadcasting Corporation relativo al mio dramma LA GIUSTIZIA, e La ringrazio vivamente. […]

Dopodiché Dessí avanzava una richiesta che rivela il suo interessamento all'impresa teatrale che stava per essere avviata oltremanica:

> Le sarei molto grato se, a suo tempo, volesse cortesemente farmi avere una copia della traduzione che ora la BBC sta preparando del mio dramma, comunicandomi anche la data e l'ora della trasmissione.

Miss Dean gli rispondeva prontamente, il 7 marzo, rassicurandolo su questo punto: «I will arrange to send you a copy of our broadcast script when this has been made, together with the date and time of the transmission in the Third Programme». A Dessí avrà fatto piacere disporre di una copia anche perché, come gli faceva osservare la signorina Dean in risposta ad una sua precisa richiesta, «The BBC does not concern itself with the publication of broadcast plays in which it does not of course hold the publication rights». Caduta così la possibilità di pubblicare la traduzione del dramma, perlomeno tramite la BBC, tutto dipendeva ora dalla produzione radiofonica, che però era soltanto agli inizi.

A questo punto, onde seguire l'ordine degli eventi, dobbiamo chiudere momentaneamente il fascicolo della BBC e aprirne un altro (anch'esso attualmente senza segnatura), il quale contiene la corrispondenza di David Paul tra il 1958 e il 1960. Grazie a questa serie di missive (cui peraltro mancano le responsive di Dessí), la figura di questo traduttore fin qui nell'ombra viene messa in luce rivelando la propria personalità, com'è evidente fin dalla prima lettera, spedita da Londra il 30 aprile 1958:

[72] E questo nonostante che, come veniva specificato nel seguito della lettera, l'importo citato dovesse considerarsi lordo.

> Dear Signor Dessi [sic],
> I am writing in haste, and I trust you will forgive me not writing to you in Italian. I wish to say how much I admire your play, LA GIUSTIZIA. As Princess Caetani will already have told you, I recommended it to the B.B.C., who commissioned me to write an English translation of it, for performance on the radio here. I have kept such alterations as were necessary to an absolute minimum. I feel, after completing the task, as I did at the beginning, that this play is an outstanding work in modern dramatic writing.
> […]
> Yours sincerely,
> David Paul

Ecco dunque chi aveva patrocinato prima e poi, ottenutone l'incarico dalla BBC, tradotto e adattato il dramma di Dessí, mosso, si direbbe, da una sconfinata ammirazione per quell'opera. Pare comunque di intuire che la signora Caetani non fosse del tutto estranea a quell'operazione (che, come si diceva, affondava le radici in «Botteghe Oscure», negli anni in cui vi gravitava attorno pure David Paul), e che anzi l'avesse non soltanto approvata ma anche seguita a distanza, facendo giungere un po' della sua influenza a Londra, dove del resto godeva di grande considerazione. David Paul terminava la lettera pregando l'autore di mandargli un «breve curriculum» (di cui una copia è contenuta in questa cartella) da poter rilasciare alla stampa inglese. Non molto tempo dopo, approssimandosi ormai la data della trasmissione, David Paul oppure la BBC, o forse entrambi indipendentemente, fecero pervenire a Dessí la traduzione del dramma (fig. 7), di cui all'Archivio Bonsanti sono presenti ben quattro copie, ciascuna di complessivi 66 fogli dattiloscritti su carta velina, recanti la seguente intestazione:

> 'THE GUILTY AND THE INNOCENT'
>
> A play by Giuseppe Dessí
> translated and adapted for radio by David Paul
>
> Produced by Wilfrid Grantham
>
> The action takes place in a smoll [sic] town in the heart of Sardinia. Time: 1943
>
> During the broadcast of the play there will be a ten minute interval starting approximately when the following [intendasi brani musicali] will be played […][73].

Il dramma, della durata di 98 minuti (diviso in due parti da un intermezzo musicale di 10 minuti) e con la regia di Wilfrid Grantham (noto attore e autore fattosi regista e produttore, segnatamente shakespeariano, che dopo aver

[73] ACGV, Fondo Dessí, *GD.3.1.15*. Da notare che la pagina iniziale riprodotta nella fig. 7 reca un'intestazione leggermente variata rispetto a quella sopraccitata.

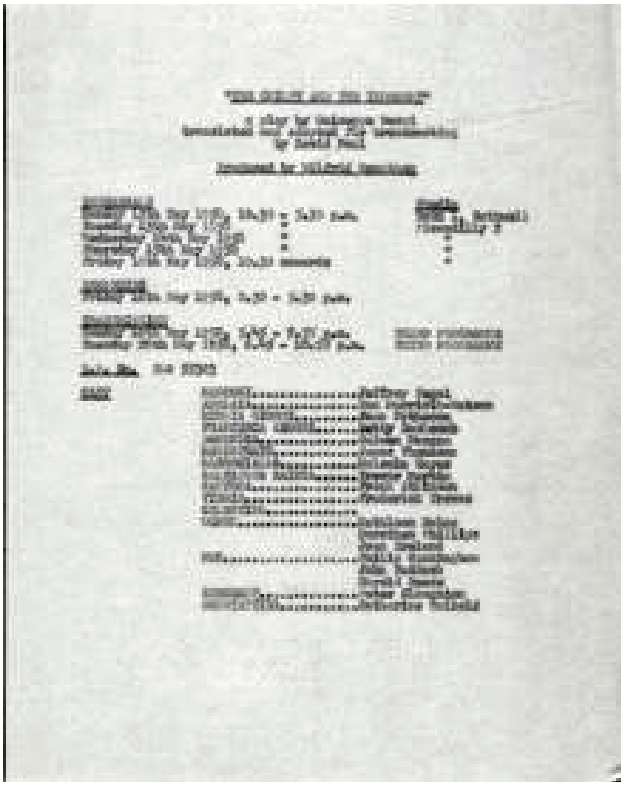


Fig. 7. Dattiloscritto del dramma *The Guilty and the Innocent* nella traduzione inglese di David Paul, pagina iniziale (Firenze, ACGV, Fondo Dessí, *GD.3.1.15*, per gentile concessione del figlio ed erede dell'autore, Francesco Dessí).

tanto lavorato per la radio fin dai tardi anni Trenta passerà alla televisione negli anni Sessanta), andò in onda, come si è detto, il 18 maggio con replica il 20. Il giorno seguente (e qui riapriamo il fascicolo precedente) la BBC comunicava a Dessí il versamento a suo favore di «£56» per ciascuna rappresentazione, per un totale di «£112.0.0» al netto delle detrazioni fiscali inglesi.

Tra una trasmissione e l'altra, il 19 maggio David Paul tornava a farsi sentire presso l'autore. Dopo averlo ringraziato (in inglese) per alcuni libri da questi inviatigli, passava all'altra lingua, permettendoci così di cogliere il sapore tutto particolare (e qua e là acerbo) della sua prosa italiana, in un brano (qui trascritto fedelmente) peraltro assai istruttivo di quanto si era svolto nella sala di registrazione e dei principi che avevano guidato la sua traduzione:

> La settimana scorsa l'ho dovuto dedicare intieramente alle prove del suo dramma. Lei capisce gli imbrogli che ci siano stati – arrivano sempre. Ma credo che tutto alfine sia andato abbastanza bene. E il risultato ha piaciuto all'ingegnere! – Alla radio si ha una stima quasi superstiziosa per l'avviso dell'ingegnere incaricato della registrazione. Se si interessa davvero – lui che deve ascoltare per forza – è sempre di buon'augurio. E questa volta, l'ingegnere ha detto che il tempo era passato ben presto. – Meglio non si poteva sperare!

> Benché nato in Inghilterra, io sono di parenti Irlandesi; e credo che sia per questo che ho potuto leggere 'La Giustizia' d'un modo assai sentito. Di famiglie come i Giorri, ecc., credo che ci siano state abbastanza nell'Irlanda del nord. E cosi, traducendo, ho potuto valermi dei modi di parlare – ma non, si capisce, del dialetto – dei miei genitori. Di questo modo, spero almeno che la traduzione sia riuscita abbastanza viva e convincente.
> – Forgive me going over into Italian. I hope I haven't been misusing your language too vilely? […]
> I do hope we may meet one day. Perhaps you will be coming some time to London?

Quanto all'impatto, alle impressioni e alle reazioni che il dramma sardo suscitò nel pubblico di radioascoltatori inglesi, restano scarsi ma significativi documenti, a cominciare da un breve articolo, di mano dello stesso David Paul (che quel testo lo conosceva intimamente), apparso sul settimanale della BBC «Radio Times» qualche giorno prima della sua messa in onda:

> Here is an intensely local play which somehow achieves a universal meaning. The setting is a small town in Sardinia (here the author, Giuseppe Dessí, was born); the time, about 15 years ago. […]
> This is a singular play, on several counts. Its detail is as homely as its total meaning is complex. It is completely free from theatrical device, or contrived suspense, yet its dramatic power is sustained up to the last line. There is no teasing or moral issues, no wrapped-up message. No expressionism, no symbolism – none of the Pirandellian qualities we tend to look for, and find, in contemporary Italian drama. Nearly every line in the play seems to be statement of fact, yet far more implied than is ever stated. And the people stand before us, alive, taken unawares.
> David Paul[74]

Ma non tutti i commentatori, in seguito alla trasmissione, si trovarono d'accordo con David Paul. Roy Walker, ad esempio, pur lodando la recitazione e la regia del dramma radiofonico sul «Listener», l'altra rivista settimanale della BBC, esprimeva una riserva di fondo che chiamava in causa sia la struttura che il senso dell'opera così come era stata concepita dall'autore:

> It is all very odd, and so is the structure of the play. In the first half the central character is the suspect (well acted by Jeffrey Segal). In the second half he is never heard, everything revolves around the magistrate (a very cultured one James Thomason made him). Wilfrid Grantham produced it all admirably, but the upshot was much the same as with 'The Ocean' [radiodramma precedentemente recensito] – a sense that the author had tried to say something and failed not

[74] D. Paul, recensione di G. Dessí, *The Guilty and the Innocent*, «Radio Times», 16 maggio 1958, p. 6 (copia della quale si conserva anche in ACGV, Fondo Dessí, *GD.3.1.19*).

> because it was impossible to say but because he had not quite made up his own mind what it was.
> Roy Walker[75]

Esiste però un documento che, più di ogni altro, ci restituisce le impressioni e i pareri a caldo dei radioascoltatori anziché dei critici. Si tratta di *An Audience Research Report*[76], ossia di un sondaggio appositamente commissionato dalla BBC al fine di stabilire il grado di successo effettivamente raggiunto dalla trasmissione. Basato su un campione di 140 ascoltatori che avevano assistito alla prima trasmissione, del 18 maggio, esso riportava un *appreciation index* o indice di gradimento (misurato su scala da 1 a 100) di 64, per comprendere il quale occorre tener conto che, come si legge nel documento, «The average figure for plays on the Third Programme during the first quarter of 1958 is 65». Un valore che si approssimava alla media, dunque. Ma fortunatamente il sondaggio non aveva scopo soltanto statistico, raccogliendo anche i giudizi dei singoli ascoltatori interpellati in proposito, troppi per essere riportati qui di seguito, per cui ne basti uno solo (scelto più o meno a caso):

> A masterpiece. This was a great and enthralling play, and exceptionally well translated. It did not seem to be gnawing at some social injustice, some ethical wrong, but was directly concerned with human beings, immediately, in the raw. These people might well have been in France, Austria, England or any other place.

Un ulteriore indizio del consenso ottenuto dalla trasmissione si può rilevare in una lettera della BBC inviata a Dessí il 19 giugno 1958, in cui lo informava che la South African Broadcasting Corporation (SABC) era interessata al suo dramma:

> We had an enquiry from the South African broadcasting authorities regarding the possibility of our sending them a copy of The Guilty and the Innocent (La Giustizia) for consideration.

Dessí vi rispondeva, autorizzando l'invio di una copia, il 21 giugno. Né l'emittente sudafricana fu l'unica a mostrare un interesse per l'adattamento radiofonico. Il 27 gennaio 1960 David Paul si rivolgeva a Dessí chiedendogli se fosse al corrente di un'altra offerta: «Have you received the offer from New Zealand radio, who want to broadcast it?», implicando così che anche l'emittente neozelandese volesse acquistarne i diritti. Ma mentre non è dato conoscere il seguito

[75] Roy Walker, recensione, «The Listener», 29 maggio 1958, p. 916 (copia presso ACGV, Fondo Dessí, *GD.3.1.19*).

[76] *An Audience Research Report, Sunday 18 May 1958*, ACGV, Fondo Dessí, documento contenuto nella cartella riservata alla corrispondenza di David Paul.

della proposta sudafricana, sembrerebbe che quest'ultima andasse effettivamente in porto, poiché David Paul, proprio nella sua ultima lettera inviata a Dessí l'11 maggio 1960 (in cui lo ringraziava, tra l'altro, «for the copy of the book containing your two plays, which was sent to me by Feltrinelli», ossia per l'edizione dei *Racconti drammatici* pubblicata nel 1959), così gli chiedeva: «I wonder if you have been paid yet by New Zealand Radio».

Dopo quest'esperienza, Dessí aveva ripetutamente cercato di sottoporre altri drammi all'attenzione della BBC per il tramite di David Paul, il quale si diceva ottimista («I'm sure they [i dirigenti del Terzo programma] would be interested to consider another play of yours»[77]). Alla fine però, vagliata questa possibilità, la BBC prese altra decisione, come risulta da una lettera del 30 dicembre 1959, l'ultima inviatagli dall'ente britannico:

> Dear Signor Dessi [sic],
> We have now read your play "Qui non c'è guerra", which came to us via Mr. David Paul, but I am sorry to say that we haven't been able to place it in our programmes. […]
> (Mrs. Barbara Bray), Script Editor, Drama (Sound)

Proprio il successo ottenuto dal dramma *La giustizia* nella versione radiofonica allestita dalla BBC nel '58 ne determinerà il decollo anche in Italia, dove il 12 gennaio 1959 esso ebbe la prima al Teatro Stabile di Torino da poco costituito[78], con la regia di Giacomo Colli (1928-1994) che poi lo porterà anche in altre città italiane, tra cui Cagliari, e perfino nel Sudamerica. Sempre con la direzione artistica del regista bresciano, esso fu inoltre mandato in onda dal Secondo programma RAI il 5 marzo 1962 (replicato il 3 maggio 1964), un canale televisivo – merita ricordare – che era stato inaugurato il 4 novembre 1961 proprio con un atto unico dessiano scritto appositamente, *La trincea*, con la regia di Vittorio Cottafavi (1914-1998): si trattava della rievocazione di un episodio della prima guerra mondiale di cui era stato protagonista, con un battaglione della leggendaria Brigata Sassari, il padre dello scrittore, il maggiore Francesco Dessí-Fulgheri, in quanto ideatore del piano d'assalto che aveva consentito di conquistare, senza spargimento di sangue, la trincea eponima (detta anche dei Razzi) nel novembre 1915.

L'ambiente del Carso e il tema (assai ricorrente nell'opera di Dessí) della guerra, specialmente quella Grande Guerra a cui, come abbiamo appena visto, si legavano anche precisi ricordi della sua infanzia (il padre, ufficiale di carriera al fronte, la madre in trepidante attesa a casa), ci introducono al prossimo appuntamento dello scrittore sardo con il pubblico d'oltremanica. Davanti al qua-

[77] ACGV, Fondo Dessí, lettera di D. Paul a G. Dessí, Londra 15 gennaio 1959.

[78] Ne dava notizia a livello internazionale il «Bulletin of the Italian National Theatre Guild» [«Bollettino dell'Ente Italiano per gli scambi teatrali»], 7th Year, n. 4, October-November 1958, p. 17.

Fig. 8. *The Deserter*, by G. Dessí, edizione britannica (1962, frontespizio).

le, questa volta, egli si presenterà non già con un dramma o un racconto, bensì con un romanzo (o se si vuole, una *novella* nel senso anglo-tedesco, di romanzo breve), il primo in traduzione in inglese, ossia *Il disertore* (*The Deserter*) (fig. 8). Opera tra le più significative e rivelatrici dell'arte di Dessí, essa era apparsa in Italia dapprima su «Botteghe Oscure» nel 1958 (confermando ancora una volta il ruolo che questa rivista ebbe nella carriera dello scrittore, spesso facendo da ponte alle sue apparizioni all'estero); quindi, in volume, nel 1961[79]. Il consenso di critica pressoché unanime (cosa rara) che il romanzo edito in volume riscosse in Italia culminando nel premio Bagutta conferitogli l'anno seguente, non tardò a imporlo all'attenzione di altri paesi, dando luogo ad un avvenimento affatto unico nella storia della ricezione di Dessí nel mondo anglosassone: la simultanea pubblicazione, nel 1962, della stessa opera in due diverse traduzioni, di Donata Origo in Gran Bretagna[80] e di Virginia Hathaway Moriconi negli Stati Uniti[81]. Se già in precedenza Dessí aveva raggiunto entrambe le sponde dell'Atlantico con un medesimo testo (e segnatamente con l'antologia cura-

[79] G. Dessí, *Il disertore*, «Botteghe Oscure», quaderno XXII, 1958, pp. 397-453; poi Milano, Feltrinelli, 1961.

[80] *The Deserter*, by G. Dessí, translated from the Italian by Donata Origo, London, Harvill Press, 1962.

[81] G. Dessi [sic], *The Deserter*, translated from the Italian by Virginia Hathaway Moriconi, New York, Harcourt, Brace & World, 1962.

ta dalla Caetani), questa volta lo faceva con due versioni fra di loro alternative. Commenta in proposito Robin Healey: «This very unusual occurrence of different translations of the same book appearing in the same year, one in the United States and one in England, is rendered even more unusual when one learns that in 1963 Donata Origo's version won the first John Florio Prize […]»[82]: vale a dire il premio biennale che era stato appena istituito grazie anche agli sforzi di Colquhoun, il traduttore de *Il risveglio di Daniele Fumo*. Resta tuttavia il fatto che, pur premiata, Donata Origo – in questo non diversamente dalla collega newyorkese, Virginia Moriconi, la quale risiedette a lungo in Italia affermandosi anche come autrice di racconti – si rivelerà una traduttrice occasionale, nel senso che a questo lavoro non ne faranno seguito altri.

Il disertore, si può dire, fa da contrappunto a *La trincea* (pur precedendo cronologicamente): se infatti il dramma era dominato da una figura paterna (il maggiore Dessí, comandante della Brigata Sassari), il romanzo (che nel 1962 si rendeva accessibile anche in traduzione inglese) reca al suo centro una figura materna, una donna che subisce la guerra e le sue conseguenze da lontano, a Cuadu, una cittadina della Sardegna «sperduta ai piedi del monte Linas» (p. 74)[83], quindi non distante (pur essendo toponimo immaginario) da Villacidro, anzi, a ben guardare, chiaramente ravvisabile in essa; la quale, come si sa, per Dessí rappresentò sempre, proustianamente, un luogo della memoria privilegiato, legato all'infanzia e alla prima formazione del futuro scrittore. Mariangela Eca, la protagonista – una donna «piccola, magra, col grembiale e il fazzoletto nero» (p. 59) che il duro lavoro quotidiano ha fatto invecchiare precocemente, ma che dentro di sé conserva una forza indomita che è come una fiamma inestinguibile – vive il dramma della maternità troncata (senza peraltro potersi rassegnare) avendo, nel linguaggio idealizzante della retorica ufficiale, "offerto" alla Patria i suoi due figli, Giovanni e Saverio, entrambi pastori, i cui nomi, sia pure con il cognome anteposto, «stravolti come nei registri del Comune» (p. 133), stanno per essere commemorati da un monumento ai caduti che dovrà sorgere nella piazza del Municipio. È il 1922, quattro anni dalla loro scomparsa, e un apposito Comitato (il cui presidente, il marchese Roberto Manca di Tharros, è da poco diventato «Segretario del fascio», p. 75) ne sta raccogliendo i fondi necessari allorché Mariangela, con un gesto che pare insensato e incomprensibile, decide di devolvere tutti i suoi risparmi, «ottocentotrentacinque lire, una somma che nemmeno i più abbienti si erano sognati di dare» (p. 51), frutto di vent'anni di lavoro domestico presso don Pietro Coi, viceparroco di Cuadu e suo vicino di casa: e basterebbe soltanto la concomitante presenza di due tali personaggi, una madre e un prete, per richiamare alla mente,

[82] R. Healey, *Twentieth-Century Italian Literature in English Translation. An Annotated Bibliography, 1929-1997* cit., p. 130.

[83] Si cita da G. Dessí, *Il disertore* [1958], prefazione di Sandro Maxia, Nuoro, Ilisso, 2004.

tra i precedenti più autorevoli, *La madre* (1920) di Grazia Deledda. Sennonché Mariangela, che ha qualche tratto in comune anche con Olì Derios, la protagonista di *Cenere* (1903), è, a ben vedere, personaggio diverso sia da costei che da Maria Maddalena (*La madre* deleddiana per antonomasia), non foss'altro che per un particolare significativo che non manca mai di manifestarsi durante le sue visite quotidiane alla casa del viceparroco, vale a dire «il suo mutismo facinoroso, che manda in bestia don Pietro»[84] o, se si vuole, la sua «"sardità" taciturna» che la rende «figura archetipa della femminilità isolana»[85]. Ma il suo silenzio, che è un dolore muto e impenetrabile, un abisso che la separa dal resto del mondo, è anche la chiave per capire le ragioni di un gesto altrimenti inspiegabile qual è il versamento dell'ingente somma al Comitato; perché – come sottolinea Trisolino – «Mariangela non è mossa dalla retorica fascista del comitato ma da motivi opposti: vede nel monumento proprio la fine di tanti discorsi retorici sul patriottismo; per lei è innanzitutto silenzio, un posto dove custodire una volta per tutte un segreto»[86]. Un segreto che per l'appunto si porta dentro da quattro anni e che la lega a don Pietro, il solo a sapere che dopo che alla donna era stata comunicata, con un telegramma, la morte del figlio più piccolo e, di lì a qualche mese, la notizia che l'altro era stato dato per disperso, questi, ovvero Saverio, quando ormai si credeva morto era ritornato dal fronte e si era nascosto nell'ovile di Baddimanna, non lontano dal paese, lo stesso dove da bambino soleva giocare col fratello e che ora era diventato la sua tomba. Avendo attraversato mezza Penisola con mezzi di fortuna, infatti, vi era arrivato in preda ad una febbre malarica che l'aveva stroncato nel giro di appena cinque giorni (durante i quali Mariangela aveva provato «quell'armonia che c'era tra loro due soli, quando lei gli si accoccolava accanto e lui si addormentava con la testa contro il suo piede», p. 63). Saverio era dunque fuggito dal fronte; era un disertore. Non già per desiderio di ribellione (che gli è ignoto), ma per mera stanchezza ed anche perché gli era stato fatto credere che l'aver perso un fratello gli dava diritto all'esonero: «Ma l'esonero non arrivava […]», nonostante la «promessa fatta dal capitano di appoggiare la pratica» (p. 95). Ciò aveva persuaso don Pietro a nascondere e proteggere il disertore, non senza rischio da parte sua e non senza essere tormentato dai dubbi e dagli scrupoli di coscienza («Ma può un prete aiutare il colpevole a sottrarsi alle sanzioni della legge?», p. 91). Tanto più che don Pietro è depositario di un segreto ancora più terribile dell'altro, rivelatogli da Saverio sotto il vincolo della confessione: che cioè non si trattò soltanto di diserzione, e nemmeno di semplice insubordinazione, bensì di colpa più grave. Durante un assalto allo scoperto, gli aveva confidato il giovane ormai stremato dalla febbre, egli aveva ucciso

[84] Dalla prefazione di Sandro Maxia, ivi, p. 26.

[85] Nereide Rudas, *«Il disertore»: il romanzo del segreto*, in *L'isola dei coralli. Itinerari dell'identità,* Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1997, p. 185.

[86] G. Trisolino, *Ideologia, scrittura e Sardegna in Dessí* cit., p. 140.

il suo capitano allorché questi, per spronarlo ad andare avanti (come era solito fare, sia pure bonariamente), lo aveva colpito con un frustino dietro l'orecchio:

> L'ho lasciato andare avanti di quattro passi e ho sparato. Gli ho sparato alla nuca, prete Coi. L'ho visto. Ha aperto le braccia, si è voltato, ed è caduto (p. 97).

Benché scosso da questa rivelazione, don Pietro nel suo intimo non riesce a condannare Saverio («Come poteva lui, prete Coi, […] giudicare quell'uomo che accettava tutta intera la responsabilità di un gesto compiuto quasi automaticamente e del quale si riteneva responsabile come se lo avesse compiuto con fredda determinazione e calcolo?», p. 98), anche perché all'iniziale riprovazione subentra in lui la convinzione (che è quella dell'autore) che la vera responsabilità per l'accaduto si trovi altrove, ad un livello superiore: «La colpa è di chi vuole la guerra, di chi non sa evitare la guerra» (p. 103). Se così, tanto Saverio quanto il «capitano P.» (che per Dessí, si noti, è anche immagine paterna) si potevano considerare vittime.

A quattro anni di distanza, i fatti della Grande Guerra assumono un nuovo e diverso significato, che si lega all'insorgere del fascismo a Cuadu (microcosmo e allo stesso tempo metafora della Sardegna), segnando l'inizio di «una nuova era» (p. 127). Si assiste così ai primi scontri tra i minatori affiancati dai militanti socialisti da una parte e, dall'altra, gli squadristi tacitamente istigati dai maggiorenti del paese, o *prinzipales*, che si stringono attorno alla figura del marchese Manca, il fondatore del Fascio di Combattimento di Cuadu. Nel clima di forte tensione che si viene a creare, anche il monumento ai caduti non tarda a venire strumentalizzato dal Fascio, che non a caso ne è il principale fautore. Formato da una grande arca «sormontata da un angelo con le ali spiegate che sorreggeva un uomo nudo con l'elmetto e le stimmate di Cristo» (p. 132), il monumento diventa un «simbolo» che il monsignor Tarcisio Pau, superiore di don Pietro e sostenitore di Manca, spiega dal pulpito alla popolazione. Ma è significativo – anzi, proprio in questo risvolto si può cogliere l'intento del romanzo forse più profondo – che Mariangela non assista di proposito all'inaugurazione del monumento, scegliendo invece di visitarlo da sola al calar della sera. Così facendo, Mariangela – una donna, per di più analfabeta – interpreta il simbolo 'ufficiale' in senso radicale, snaturandolo della sua valenza politica e propagandistica e restituendolo alla sua funzione primaria, antieroica e antiretorica, di tomba, con ciò manifestando anche, sia pure implicitamente, il proprio dissenso (che nasce dalla convinzione che «i suoi figli erano morti ingiustamente e inutilmente», p. 49):

> Mariangela tornò a sera tarda, quando tutto era finito da un pezzo. Aveva tenuto acceso i lumini nella capanna, come sempre. Tornò col suo pesante fascio di legna, e dopo averlo scaricato nel cortile di casa, andò a vedere.
> L'angelo spiegava le ali nella luce della sera. Sarebbe stato notte, tra poco.
> Nella piazza non c'era più nessuno. Era il silenzio, come lei lo sognava da tanto tempo. Non parole inutili e sciocche. Solo silenzio (p. 134).

Il silenzio dunque chiude il romanzo, un silenzio che, subentrando al clamore della celebrazione ufficiale, permette alla madre di ritrovare dentro di sé la vicinanza e il contatto umano con quei nomi, per lei indecifrabili, sbalzati a lettere dorate sul marmo scuro – «Eca Giovanni, *Sergente*. / Eca Saverio, *Soldato*» (p. 133) –, mitigando almeno per un po' quello che Anna Dolfi ha definito «il dolore senza tempo di Mariangela»[87].

Questo il romanzo di Dessí che vedeva la luce in Inghilterra (e contemporaneamente in America). In una breve nota premessa al testo, Donata Origo, la traduttrice inglese, avvertiva che gli eventi storici a cui si alludeva nella narrazione erano qualcosa di più di un semplice fondale: «For *The Deserter* is also a story of the beginnings of Fascism, and the political tension described is intensified by the narrowness of the setting, in a way of life as ageless as the Sardinian hills and seas»[88]. Tanto bastava a risvegliare l'interesse del lettore inglese, per il quale la guerra e il fascismo non avevano affatto perso di rilevanza. Era il 1962, l'anno in cui, in Italia, a febbraio veniva pubblicato *Il giardino dei Finzi-Contini* di Bassani (che nella versione inglese, di Isabel Quigly, che incontreremo tra breve, sarebbe apparso soltanto nel '65, con tre anni di ritardo[89]), mentre in Inghilterra, sempre nel '62, a settembre Sylvia Plath si separava da Ted Hughes e andava a vivere in un appartamento a Londra coi suoi due bambini, suicidandosi di lì a cinque mesi. È il periodo in cui cominciano a farsi sempre più sentire la Pop Art, il cui caposcuola è considerato Richard Hamilton (1922-2011), e la Rock Music, dietro cui si andava formando una cultura cosiddetta alternativa che grande appello avrebbe avuto sulle masse giovanili negli anni a venire: due correnti artistiche che (sia pure per poco ancora) mettevano l'Inghilterra all'avanguardia rispetto all'America, dove tali voghe avevano appena iniziato a diffondersi. Per la cultura inglese, quindi, gli anni Sessanta possono considerarsi un decennio di insolita apertura verso il nuovo e di fiduciosa sperimentazione, come pure di grande richiamo a livello internazionale.

Questo il clima in cui esordiva *The Deserter*, un clima non proprio favorevole alla *fiction* letteraria, almeno stando al parere (rappresentativo di quegli anni) del redattore della sezione culturale del «Times», secondo cui «the novel has lost ground in the literary race […]»[90]. Non che il romanzo potesse perciò dirsi morto (quella del romanzo, si sa, è una morte annunciata ripetutamente e sempre prematuramente nel corso del Novecento), bensì mutato nella forma e nello scopo, così come, nel bene e nel male, era mutato il pubblico dei lettori:

[87] A. Dolfi, *La parola e il tempo. Giuseppe Dessí e l'ontogenesi di un «roman philosophique»* cit., p. 249.

[88] *The Deserter*, by G. Dessí, translated from the Italian by Donata Origo cit., p. 3.

[89] Il romanzo fu pubblicato nella medesima traduzione simultaneamente in Gran Bretagna e negli Stati Uniti: G. Bassani, *The Garden of the Finzi-Continis*, translated from the Italian by Isabel Quigly, London, Faber and Faber, 1965 (edizione britannica); New York, Atheneum, 1965 (edizione americana).

[90] *Image of the Modern Novel*, «The Times», 22 novembre 1962, p. 16.

> On this evidence the public for novels is now more cosmopolitan-minded, less capable of being shocked and more prepared to face world problems in fiction than ever before. On the other hand, the fact noted at the beginning of this article that the novelists are no longer in the lead for popularity among writers has to be reckoned with. Biography, history, art and travel have undeniably gained in relation to novels in the serious reading bracket. […] Has an art form that gathered popularity from the mid-eighteenth century through Victorian times on until between the wars begun to wane in its general appeal?[91]

Il romanzo, cioè, era minacciato: se non era ancora in pericolo di essere soppiantato, doveva tuttavia fare i conti con la crescente competizione di altri generi letterari. Eppure, a riprova della perdurante vitalità del romanzo, quelle stesse pagine del «Times» recavano una serie di recensioni di novità editoriali sia inglesi che straniere (destinate, queste ultime, ad un pubblico presumibilmente «cosmopolitan-minded», sensibile ai «world problems»), tra cui una proprio del *Deserter* di Dessí. Si trattava di una breve menzione (con altri libri) in cui, dopo aver messo nella dovuta evidenza l'aspetto storico e ripercorso a grandi linee la trama del romanzo, l'anonimo recensore arrivava a formulare un giudizio complessivo:

> A hushed ambiguity hangs over the whole book, all its din and squabbles submerged in a kind of brilliant inarticulateness from which they are born and to which they return. It is a spare, clean book; there is little heroism here, but much strength and an almost infinite patience[92].

Il giudizio coglieva qualcosa di essenziale, che si era conservato vivo nella traduzione della Origo: non soltanto una particolare vicenda umana ambientata nel periodo interbellico, ma anche e soprattutto una scrittura improntata a sobrietà e leggerezza (in evidente contrasto all'enfasi e alla magniloquenza ufficiale), plasmata dalla mano dell'autore con «forza» e con «una pazienza quasi infinita». Dal libro, cioè, emergeva, chiaramente distinguibile, la figura dell'autore con la sua propria personalità, che un altro recensore, del «Times Literary Supplement», così caratterizzava:

> The author's attitude, severe and ironic and comprehending, to the minimal material and emotional life of his community makes itself powerfully felt through the admirable translation»[93].

Per parte sua, Anne Duchene, del quotidiano «The Guardian», vedeva nel libro

[91] *Ibidem*.

[92] *New Fiction*, *ibidem*.

[93] [Ann Knight], rec. di G. Dessí, *The Deserter* cit., «The Times Literary Supplement», 6 novembre 1962, p. 869.

> […] another of those beautifully lithe pastoral novelle in which Italians excel so happily […]. It is a masterly little tale, succinct yet supple, passionate beneath placidity, effortless in shifts of time and stance; it won the Bagutta Prize this year, and has been – one imagines – marvellously well translated by Donata Origo[94].

Non dissimile il giudizio di John Broderick, il critico dell'«Irish Times», che riconosceva a Dessí «the ability, more common on the Continent than in these islands, of treating a heroic theme briefly», e concludeva: «The figures of the noble, tender-hearted priest, and the tenacious, silent and bitterly loyal old woman have something of the classic grandeur of Greek tragedy»[95]. Un tributo migliore, Dessí non lo poteva sperare.

Date le acclamazioni con cui fu salutato in Inghilterra, pare innegabile che *The Deserter* riportasse un considerevole successo (forse anche di vendite), grazie anche alla traduzione che, come si è visto, riscosse essa pure un consenso di critica pressoché unanime. Dopo aver raggiunto questo importante traguardo, Dessí non si poteva certo dire un autore sconosciuto; anzi, proprio con quest'opera senza saperlo egli toccava forse l'apice della sua popolarità oltremanica: apparteneva a quella piccola ma prestigiosa cerchia di scrittori che in quel momento rappresentava il meglio dell'Italia contemporanea all'estero.

Che il romanzo avesse colto nel segno è suggerito anche dalla successiva apparizione di Dessí in Inghilterra, appunto un altro romanzo edito dalla medesima Harvill Press che aveva pubblicato il precedente (e che pertanto non poteva essere rimasta insoddisfatta). Sennonché questa volta, rompendo il filo della successione cronologica e andando a ritroso nel tempo, si decise di recuperare un'opera che Dessí aveva pubblicato presso Le Monnier nel lontano 1939 e che era stata il suo primo romanzo: era questa, *San Silvano*, nella traduzione di Isabel Quigly (*The House at San Silvano*)[96], che nel 1966 veniva proposta al lettore inglese.

Erano passati quattro anni dalla precedente impresa editoriale, ed ora la Gran Bretagna stava vivendo un momento talmente ricco di fermenti culturali che a posteriori avrebbe assunto tratti addirittura mitici. In primavera Michelangelo Antonioni ritornava a Londra, dopo esserci già stato nel 1953, per girare *Blow-Up* (primo di una serie di tre lungometraggi in lingua inglese che il regista si era impegnato a realizzare per conto del produttore Carlo Ponti), un film che, per quanto controverso (come non di rado lo erano quelli da lui diretti), sarebbe esso stesso assurto a emblema di quel fenomeno d'arte e costume – la cosiddetta 'Swinging London' – inaugurato appena l'anno prima allorché Diana

[94] *Light in the darkness of South Africa*. New fiction reviewed by Anne Duchene, «The Guardian», 23 novembre 1962, p. 7.

[95] John Broderick, *The Smell of Corruption*, «The Irish Times», 12 gennaio 1963, p. 6.

[96] G. Dessi [sic], *The House at San Silvano* [*San Silvano*], translated from the Italian by Isabel Quigly, London, Harvill Press, 1966.

Vreeland, redattrice di *Vogue*, aveva dichiarato: «London is the most swinging city in the world at the moment»[97]. Londra era di moda come mai lo era stata prima e allo stesso tempo era la capitale della moda, e proprio questo aveva attirato colà Antonioni. Anche nell'ambito più propriamente letterario quel fatidico '66 non mancò di registrare novità di primo piano, quali ad esempio il dramma di Tom Stoppard *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, o la raccolta di liriche di Seamus Heaney *Death of a Naturalist*; mentre l'anno precedente era uscito, postumo, *Ariel*, il secondo libro di poesie di Sylvia Plath che avrebbe consolidato la sua reputazione. In Italia, invece, tra le opere che videro la luce nel '66, basti rammentare il romanzo di Sciascia *A ciascuno il suo* (che in traduzione inglese, di Adrienne Foulke, sarebbe apparso nel '69) e la raccolta di versi *Xenia*, di Montale (tradotta da Ghan Singh nel 1970).

Alle tante pubblicazioni importanti che segnarono quell'anno memorabile merita aggiungerne una che a prima vista non lo sembrerebbe: un'antologia di racconti in lingua italiana, ma con introduzione e note in inglese, destinata alla scuola e comprendente tra gli autori, oltre a Pavese, Bassani, Calvino e altri, anche Dessí. Si trattava, nel caso di quest'ultimo, di una narrazione breve, anzi pressoché un frammento dal titolo *La ballerina di carta*, magica evocazione di un ricordo d'infanzia sospeso tra sogno e realtà e su cui torreggia, come spesso avviene nelle reminiscenze dessiane dei primi anni di vita, l'amabile e rassicurante figura del padre[98]. Precedentemente apparso nell'omonima raccolta di racconti pubblicata dall'editore Cappelli nel 1957, la sua inclusione nella fortunata miscellanea inglese non faceva che confermare ancora una volta la considerazione che lo scrittore sardo si era guadagnato oltremanica, grazie anche al *Disertore*. Ed ora era la volta di *San Silvano*.

Stupisce, come non poté fare a meno di stupire il pubblico dei lettori, la notevole diversità stilistica dell'opera con la quale Dessí si ripresentava sul mercato librario inglese: non più la prosa sobria ed ariosa del precedente romanzo, che tanto bene si era prestata alla sua versione nell'altra lingua, bensì, questa volta, una prosa chiaramente d'arte, densa, scandita lungo ampie campate che, con il loro ritmo lento, danno voce ad una meditazione interiore che è anche una visitazione di un tempo e di un luogo; tanto che al suo apparire, nel 1939, un critico della levatura di Gianfranco Contini non tardò a ravvisare nell'artefice di siffatta prosa una sorta di Proust nostrano, impegnato «in un'interiore e lenta

[97] Sull'incontro di Antonioni con la cultura inglese di questo periodo cfr. M. Dorigatti, *Michelangelo Antonioni, ovvero «cinema, che racchiude in sé l'esperienza di tutte le altre arti»*, in *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di Marco Ariani, Arnaldo Bruni, Anna Dolfi, Andrea Gareffi, Firenze, Olschki, 2011, II, pp. 805-822.

[98] G. Dessí, *La ballerina di carta*, in *Novelle del Novecento: an Anthology*, edited with introduction, notes and vocabulary by Brian Moloney, Manchester, Manchester University Press, 1966, pp. 41-46. Il volume fu riedito, con leggere correzioni, nel 1968.

ma non meno urgente ricerca del tempo perduto»[99]. Effettivamente, si trattava di una scrittura di indubbio valore artistico ma che ciò nonostante, come avremo modo di appurare tra breve, rendeva quantomeno ardua e problematica la sua trasposizione in lingua inglese da cui, in definitiva, dipendeva il successo dell'intera operazione editoriale.

San Silvano trattava dunque di un viaggio, in più di un senso, ovvero dimensione. Un viaggio anzitutto nello spazio, verso un luogo dell'infanzia e della giovinezza, ma soprattutto un viaggio nel tempo, ossia nella memoria, inteso come ritorno alle radici di un mondo atavico e favoloso, fonte di pace e ristoro, ma ormai scomparso – protagonista un giovane, Pino Alicandia, soprannominato anche (specie in famiglia) Pinocchio, che altro non è che un diminutivo e vezzeggiativo di Giuseppe, rivelando anche così la propria matrice autobiografica. Stanco della vita (che si approssima al punto mediano, tradizionale momento di crisi esistenziale), egli anela a ritornare ancora una volta a San Silvano, «adagiata sul fianco dell'Arcuentu» (p. 52)[100] ai piedi del monte Linas, una località che racchiude nel nome la suggestione di una «terra favolosa […] circondata da antiche foreste» (p. 99), sia pure immaginaria come del resto già lo era Cuadu, ma dietro cui traspare ancora una volta Villacidro nella sua tangibile concretezza: essa è «la patria» in senso proprio, di alveo familiare, dove il protagonista spera di ritrovare la coscienza di sé e la pienezza della vita. Sennonché, la casa paterna è vuota ormai da quattro anni, da quando cioè Elisa, la sorella, si è sposata trasferendosi nella dimora del marito, a Pontario. Anche il narratore, del resto, vive già da tempo lontano dalla casa natale, sul continente, come pure l'altro fratello, di lui maggiore, Giulio (personaggio ricalcato sull'amico che Dessí considerava il suo più caro, ovvero Claudio Varese, di cui prende in prestito il secondo nome[101]), anch'egli un intellettuale, ma sorretto da uno spirito più razionale, saldamente ancorato al presente e sicuro di sé, a cui il fratello minore guarda come ad un maestro ed una guida (come fu nella realtà). Né l'uno né l'altro può «perdonare» alla sorella «di essersi sposata e di essersi stabilita a Pontario, per quanto Pontario disti da San Silvano solo una decina di chilometri» (p. 41). Giulio penserebbe perfino di indurla a lasciare Vincenzo, il marito (facoltoso possidente di campagna), e venire ad abitare con loro a Firenze, «dove da tanto tempo io e Giulio desideravamo stabilirci e dove speravamo di trovare, grazie alla presenza di Elisa, quel raccoglimento e quella intimità di cui tanto aveva bisogno la nostra vita» (p. 44). Ma una lettera di Giulio persuade Pino a tornare a Pontario col proposito di strappare Elisa dal marito e ricondur-

[99] G. Contini, *Inaugurazione di uno scrittore* [1939], in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei. Edizione aumentata di «Un anno di letteratura»*, Torino, Einaudi, 1974, [pp. 175-180], p. 175.

[100] Le citazioni sono tratte da G. Dessí, *San Silvano*, a cura di Anna Dolfi, Nuoro, Ilisso, 2003.

[101] Cfr. A. Dolfi, *Le modulazioni del tempo sensibile*, ivi, p. 17n.

la, se non a Firenze, almeno nel loro mondo, ossia a quel «San Silvano sepolto nella memoria» (p. 63). «Con la sua lunga persona ossuta, col suo viso magro e intelligente» (p. 45), Elisa, di qualche anno più vecchia dei due fratelli, conserva ricordi della mamma morta che loro non hanno (è «la coscienza fanciulla dei due protagonisti» secondo Anna Dolfi[102]), ragion per cui ne ha in un certo senso preso il posto, elevandosi a figura parentale, specialmente negli affetti e nelle aspirazioni di Pino:

> Più di Giulio io ne avevo bisogno, e mi piaceva che entro la cerchia gelosamente custodita in quel mondo che apparteneva esclusivamente a me, a Elisa e a lui, ci fosse ancora qualcosa che apparteneva a me e a lei soltanto, quasi, come tra madre e figlio, un linguaggio segreto (p. 47).

Fallito il tentativo di distoglierla dal cognato (oggetto di un'evidente avversione) facendola tornare «alle primitive "abitudini di intelligenza"» (p. 42), il narratore si deve rassegnare a procedere per San Silvano da solo; tanto più che questa volta pare che Elisa sia incinta per davvero (diversamente da due anni prima, quando aveva finto di esserlo). Con questo spostamento del narratore da Pontario a San Silvano, ritirandosi nella vecchia casa costantemente battuta dal vento, il romanzo entra nella seconda parte, che comporta anche un ritorno all'infanzia («se chiudo gli occhi ho l'illusione di essere nel giardino che la mamma e poi Elisa curavano con tanto amore», p. 87), seppure vissuto con la consapevolezza che tutti quegli anni passati come pure i ricordi ad essi legati «sono evaporati come un liquido da un bicchiere lasciato sul davanzale della finestra» (p. 88). Non tutto però è perduto: «Rimane nel nostro ricordo questa realtà che il tempo non distrugge» (p. 93), qualcosa di simile al «residuo calcinoso» che si accumula sul fondo del bicchiere lasciato per l'appunto sul davanzale, poca cosa a dire il vero, ma quanto basta a dare un senso al presente e continuità all'esistenza, rendendo così possibile quel processo per cui «Si fa più comprensibile, la vita, come si allontana nel tempo» (p. 94). In questo percorso a ritroso nel tempo (che si intensifica con l'avanzare del romanzo) il protagonista ad un certo punto si riscopre piccino nella casa del nonno paterno, Pierangelo Uras (figura per lui mitica, così come nella realtà lo fu per l'autore), e un ricordo gli affiora alla mente:

> Quando la società toscana di cui il nonno era amministratore nel territorio di San Silvano fallì, le foreste furono messe all'asta, e il nonno, che avrebbe potuto acquistarle in proprio volle che le acquistasse il Comune (p. 112).

L'accenno alle foreste demaniali, che torneranno puntualmente in altre opere di Dessí (legate tra di loro da una immaginaria «strada che unisce San Silvano

[102] Ivi, p. 22.

ad Acquapiana, a Pontario, a Norbio […]», p. 113, e dove non cambiano che i nomi), ci introduce ad una riflessione, anch'essa di natura edenica, la quale racchiude il senso dell'ansia esistenziale che tormenta il protagonista: «Perché volevamo portarci via Elisa? Fin dove è sincero questo nostro desiderio? Prolungare indefinitamente la nostra giovinezza, uno stato felice destinato a passare rapidamente» (p. 117). Come se ciò fosse possibile; se cioè non incombesse sul ritorno nella casa natale (nell'intento di ridestare e quindi prolungare il mondo dell'infanzia) e sul soggiorno a San Silvano (peraltro disapprovato dal fratello Giulio) un destino tragico che il narratore cerca invano di celare a se stesso e che si palesa suo malgrado nel sottile velo di malinconia che avvolge i suoi pensieri e che, per la sua natura, prelude alla terza parte, ossia al terzo dei tre tempi di cui parla la Dolfi, che è «quello di una trascritta, alterata autobiografia» all'insegna della «tristezza»[103]. Una tristezza che è conseguente al dolore e alla perdita, il cui segnale premonitore si può indicare nel silenzio e nell'aura di mistero che circondano la gravidanza di Elisa, di cui il narratore è l'unico dei due fratelli ad essere a conoscenza: «Quando io arrivai a San Silvano, in primavera, la gravidanza di Elisa, benché già al terzo mese […], non si manifestava ancora con alcun segno esteriore, all'infuori del fresco sorriso della bocca e dell'espressione sognante dello sguardo, quasi un preludio, un ritorno di giovinezza, che non aveva però ancora risvegliato il suo corpo» (p. 134). Questo "segreto" è un ulteriore filo affettivo che lo lega alla sorella. Sennonché Elisa, che in precedenza aveva dato l'impressione di donna forte, qui si rivela in tutta la sua fragilità, tanto da ricordare, per questo tratto, certe figure leopardiane destinate a soccombere anzitempo alle pressioni del mondo. La gravidanza di Elisa, infatti, non ha seguito il corso previsto, cosa di cui – vuoi per la sua naturale riservatezza, vuoi per un desiderio protettivo da parte della sua nuova cerchia parentale – non si era accorto nemmeno il narratore. Il quale anzi, ignaro delle reali condizioni fisiche della sorella, se n'era tornato a Firenze per riprendere la «solita vita, la vita "fuori di San Silvano"» (p. 139) dedicata agli studi letterari e alla progettazione di un viaggio ad Asolo, sulle falde del Grappa, proprio in compagnia di Elisa che vi era nata; quando all'improvviso lo aveva raggiunto un telegramma di Maria, la sorella di Vincenzo: «Era il bambino. "Elisa desidera vederti – vieni"» (p. 146). Lì per lì egli non ne afferra il vero significato, ma dentro di sé qualcosa si mette in moto a sua insaputa, come fa intuire Dessí in una delle pagine più introspettive di tutto il romanzo: «Ci sono pensieri che si fanno strada lentamente. L'immaginazione nasconde il loro segreto lavorio, fino a quando essi non s'impongono con la forza e con l'evidenza della realtà» (*ibidem*). Per Pino inizia così un nuovo, affannoso viaggio di ritorno a Pontario; ma giunto al porto d'imbarco per l'isola e avendo per caso intravisto Giulio dietro il vetro di un tassì, quel

[103] «Se si volesse definirli, questi tempi […], facendo ricorso alle parole tematiche del romanzo (e ai campi semantici dominanti), si dovrebbe porli all'insegna della *gioia*, del *dolore* e della *tristezza*» (*ibidem*).

pensiero che nel suo intimo aveva cercato disperatamente di respingere lo colpisce in un baleno: «come uno che, alla fine, in una lettera decifra una parola che rende tutto comprensibile, pensai: "Elisa muore". Allora piansi, nel buio della carrozza» (p. 148). Raggiunto infine il capezzale della morente (dopo aver trascorso, in compagnia del fratello, la notte su un piroscafo e parte del giorno seguente in treno), «Giulio s'avvicinò, baciò Elisa sulla guancia e la chiamò per nome; ma io non ebbi la forza di fare altrettanto vedendo che essa non lo riconosceva» (p. 156). Soltanto ora, tardivamente, affiora alla mente del narratore l'altro pensiero – «E il bambino?» – di cui egli invero ignorava la sorte, ed apprende che, vivo, «Il bambino l'anno portato in casa della signora Blesilda», parente di Vincenzo (p. 160). Così, nel punto in cui la morte si tocca con la vita, il cerchio si chiude inesorabilmente, non senza lasciare in chi resta un sapore amaro («Elisa se n'era andata per colpa nostra», p. 166). Per il protagonista, quell'insolita esperienza che l'ha riportato nella casa ancestrale in Sardegna alle sorgenti della vita ora assume le sembianze del sogno e pare condensarsi tutta nel verso di un'elegia (di Évariste de Parny) che, non a caso, era stato particolarmente caro ad Elisa: «*D'un long sommeil j'ai goûté la douceur*» (p. 135).

Opera breve ma di struggente intensità, preludio alla produzione successiva e nello stesso tempo coronamento di una stagione in sé conclusa e irripetibile, *San Silvano* – come ben vide Anna Dolfi – appartiene di diritto a

> […] un genere romanzesco poco praticato in Italia, che ci consente di ascrivere la narrativa di Dessí al campo del romanzo di riflessione, a quello che potremmo chiamare non del tutto impropriamente *roman philosophique*. *San Silvano* di questa tipologia costituisce davvero un luminosissimo esempio, alimentato com'è, oltre che da una delle più grandi prose "di pensiero" della modernità (il riferimento è naturalmente alla *Recherche* proustiana), da libri di grandi filosofi […][104].

E basterebbe soltanto questo fatto ad assicurare al romanzo un posto stabile e duraturo nella narrativa di quel periodo, se proprio a proposito della *Recherche* proustiana, ossia delle qualità peculiari della sua scrittura, non intervenisse, a confermarne l'originalità nonché la priorità in Italia, la testimonianza di Bassani che nel 1979 così avrebbe ricordato gli anni in cui *San Silvano* era in gestazione e che coincidevano anche col proprio esordio narrativo:

> Non si potrebbe intendere un racconto come *Un concerto*, che avevo pubblicato […] nel '37, ed è compreso in *Una città di pianura*, senza tener conto della presenza a Ferrara, a cominciare dal tardo '35, di Claudio Varese e di Giuseppe Dessí, due giovani letterati, sardi entrambi, ed entrambi usciti dalla Scuola Normale di Pisa. Si è spesso parlato da parte della critica di una mia derivazione da

[104] Ivi, pp. 16-17.

> Proust. Non sono completamente d'accordo. Più che da Proust, nella cui opera mi sarei immerso di lì a poco, *Un concerto* deriva da *San Silvano*, il libro per lui fondamentale che Dessí veniva scrivendo in quegli anni e che lui stesso soleva leggermi si può dire ogni giorno, pagina dopo pagina[105].

La particolarissima scrittura del libro, definito non a caso «fondamentale» da Bassani, poneva (ed è ovvio) un onere non trascurabile sulle spalle della traduttrice inglese; e questo nonostante che essa non potesse certo dirsi inesperta o impreparata: anzi. Nata in Spagna nel 1926, Isabel Quigly aveva esordito come autrice di un romanzo (*The Eye of Heaven*) pubblicato a Londra nel 1955. La sua carriera di traduttrice dall'italiano (e all'occasione anche dallo spagnolo, francese e perfino dal tedesco) era iniziata poco dopo, nel '57, con un'opera di Alba de Céspedes, cui aveva fatto seguito, nel '59, un romanzo di Elsa Morante[106]. Tralasciando altre prove, peraltro significative, ciò che la disponeva in modo si vorrebbe dire ideale a far fronte all'impresa dessiana era una triade di opere di Bassani da lei tradotte negli anni immediatamente precedenti: *Gli occhiali d'oro* nel 1960, *Cinque storie ferraresi* nel 1962 e *Il giardino dei Finzi-Contini* (cui si è già accennato) nel 1965, la prima e la terza delle quali furono pubblicate simultaneamente in Inghilterra e in America[107]. Sennonché Proust, al cui stile fu sin dall'inizio ricondotto e assimilato quello bassaniano, si dimostrò sempre, nel mondo anglosassone, autore di difficile e controversa traduzione a causa della sua maniera espressiva sentita (specialmente nel versante sintattico) come refrattaria alle naturali propensioni della lingua inglese. Era questo, in sostanza, il pericolo a cui andava incontro la versione di Isabel Quigly (fig. 9), come può aiutare a comprendere anche solo lo stralcio iniziale:

> Since my sister married and the house at San Silvano was closed, I could no longer rest in the summer months, and thus build up my strength for the long time I had afterwards to spend in town. San Silvano was the country where, like wild animals in the woods and birds in the air, I found myself naturally comfortable, and I always found it hard to be far from its woods […] (*The House at San Silvano* cit., p. 11).

[105] G. Bassani, *In risposta (V)* [1979], in *Opere*, a cura e con un saggio di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori, 1998, [pp. 1317-1321], p. 1319.

[106] Alba de Céspedes, *The Secret* [*Quaderno proibito* (1952)], London, Harvill Press, 1957; Elsa Morante, *Arturo's Island* [*L'isola di Arturo* (1957)], London, Collins, 1959.

[107] Cfr. G. Bassani, *The Gold-Rimmed Spectacles* [*Gli occhiali d'oro* (1958)], London, Faber and Faber, 1960 (edizione britannica), New York, Atheneum Publishers, 1960 (edizione americana); *A Prospect of Ferrara* [*Cinque storie ferraresi* (1956)], London, Faber and Faber, 1962 [in America l'opera sarà pubblicata soltanto nel 1971, nella traduzione di William Weaver e col titolo *Five stories of Ferrara*]; *The Garden of the Finzi-Continis* [*Il giardino dei Finzi-Contini* (1962)] cit. (sia l'ed. britannica che americana). Quest'ultimo romanzo fu in seguito riedito, in America, nella traduzione di William Weaver (New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1977) e, in Gran Bretagna, nella traduzione di Jamie McKendrick (London, Penguin Books, 2007).

Fig. 9. G. Dessi [sic], *The House at San Silvano* (1966, frontespizio).

> Dacché mia sorella s'era sposata e la casa di San Silvano era stata chiusa, io non conoscevo più il riposo dei mesi estivi, che mi rifaceva le forze per il lungo periodo che mi toccava poi di passare in città. San Silvano era la patria dove io, come gli animali selvatici nel bosco e gli uccelli nell'aria, mi ritrovavo naturalmente a mio agio, e la lontananza dai suoi boschi era sempre stata per me una grande fatica […] (*San Silvano* cit., p. 41).

Non sorprende che, al suo apparire, la traduzione (pur meritoria) della Quigly fosse oggetto di incomprensioni più o meno profonde e giudizi quasi invariabilmente sfavorevoli. Di questi, il più devastante fu forse il primo: una recensione apparsa sul prestigioso «TLS» col titolo *To Sardinia by Aspirin* (se ne vedrà presto la ragione). Essa prendeva le mosse da una valutazione di fondo:

> The Italian translator of *Il disertore* [vale a dire Donata Origo] won the John Florio prize for the best English translation of an Italian novel in 1963: Isabel Quigly deserves a consolation prize for bravely attempting the task of turning Giuseppe Dessí's earlier *San Silvano* into readable English[108].

[108] [Martin Fido], *To Sardinia by Aspirin*, «The Times Literary Supplement», 31 marzo 1966, p. 257 (a questo luogo andranno riferite anche le citazioni successive). Da notare comunque, in relazione a quanto affermato sopra dal recensore, che l'anno seguente (1967) Isabel Quigly avrebbe vinto a sua volta il John Florio Prize per la traduzione del romanzo di Silvano Ceccherini, *The Transfer* [*La traduzione* (1963)], London, Eyre & Spottiswoode, 1966. Esso era

Il problema contro il quale il recensore puntava il dito era dunque la traduzione, di cui dava uno spaccato che metteva a nudo le incongruenze e i punti deboli, un po' come in una dissezione:

> This ponderous examination of the state of mind of an educated Sardinian as he revisits the sister who brought him up, and chafes at her married life independent of the old family home, has been built from sentences whose involved layers of subordinate clauses become clumsy in translation. It was evidently the author's intention that important events and emotional reactions should be shown at a distance, through an even and unchanging flow of smoothly convoluted prose. When the accident of translation makes the prose even more involved and difficult, the reader gets the impression that all experience in the book is being perceived through a mild overdose of aspirin: the book will not really allow an English reader to come to grips with it.

Non tutta la colpa, però, poteva imputarsi alla traduttrice se le esperienze del libro venivano percepite come sotto l'influsso di un'overdose da aspirina. L'autore, secondo Martin Fido, il critico del «TLS», ne era responsabile almeno in parte, non foss'altro che per una scelta di base, vale a dire la sua «reliance upon a barely translatable style as an overriding unifying factor» in cui consisteva, in sostanza, «the weaknesses of this early work». Era stato quindi un fattore interno al romanzo, prima ancora che la traduzione, a determinarne il fallimento e la stroncatura da parte del recensore, che così chiudeva il caso: «On its own merits *The House at San Silvano* was hardly worth the effort».

Non dissimile il parere di Irving Wardle, critico dell'«Observer», il quale confessava candidamente: «Sardinia has always seemed a remote place to me, and *The House at San Silvano* has not brought it any closer». A ciò contribuiva in non piccola parte «this dense syntactical labyrinth» (lo stesso vizio di fondo rilevato da Fido), che lo portava a concludere, in riferimento al ritorno del protagonista all'isola nativa, che «it takes more skill than Giuseppe Dessí shows in this strenuous translation to make it comprehensible – let alone magical – to an outsider»[109].

Di fronte a tali critiche, oltretutto pressoché univoche, non resta che prendere atto che *San Silvano*, diversamente dal *Disertore*, fu – per usare un *understatement* – quantomeno incompreso in Inghilterra (e perciò mai proposto in America): vuoi per colpa della traduzione, vuoi per un limite oggettivo che non permetteva all'opera così come era stata plasmata dalla mano di Dessí di tornare a nuova vita nella lingua inglese. Se ne sarà certamente accorta anche la Harvill

stato recensito favorevolmente dallo stesso M. Fido, *The Compleat Prisoner*, «The Times Literary Supplement», 14 luglio 1966, p. 620.

[109] Irving Wardle, recensione di G. Dessí, *The House at San Silvano*, «The Observer», 3 aprile 1966, p. 27.

Press che aveva pubblicato il romanzo sulla scia del successo ottenuto dal precedente e che, da questo momento, prenderà le distanze dallo scrittore sardo.

Ciò non impediva, peraltro, che Dessí continuasse ad essere considerato un autore italiano di indubbio interesse, rappresentativo della migliore narrativa contemporanea – anche in Inghilterra. Prova ne è che negli anni a venire la stampa inglese (ovviamente quella colta) comincerà a recensire, sia pure in modo sporadico, anche la produzione italiana dello scrittore. Ecco ad esempio, in data 28 settembre 1967, una recensione di *Lei era l'acqua* – volume di racconti composti durante il ventennio 1945-1965, tra i quali figura anche *Isola dell'angelo* – che ha il merito di fissare l'immagine dell'autore sardo così come si profilava in quel preciso momento:

> Giuseppe Dessí is the kind of writer who, ironically or not, depending on the reader's temperament, gets himself labelled "stylist". Because everything about him lies in the method of telling, the powerful atmosphere conjured, the almost dreamlike sense of past and present interwoven, of places confused in the memory, and memories overlaid with others: in short, of things subjectively considered, things that for reasons of feeling are enormously important to him and made important to his reader through an intense concentration on details and moments. […]
> Signor Dessí is now in his late fifties but Sardinia, where he spent his youth, is still the setting of most of his stories, and clearly the landscape of his mind. […] His stories are an extension of his other writing – slices of life (or rather of feeling, of atmosphere) which might come anywhere in his novels and which sometimes use characters from the novels[110].

Questo richiamo alla Sardegna – che per Dessí non è soltanto il motivo centrale della sua produzione narrativa, ma anche «il centro dell'universo» (come egli ebbe a dichiarare nell'introduzione all'edizione mondadoriana de *I passeri* del 1965) – può servire da introduzione alla successiva uscita pubblica dello scrittore in Inghilterra, che sarà anche l'ultima tappa nella nostra rassegna di traduzioni. L'anno era il 1975 e l'opera, senz'altro ambiziosa, che veniva proposta al lettore inglese era *Paese d'ombre*, vasto affresco della Sardegna a cavallo tra Otto e Novecento, che di lì a poco, in seguito alla scomparsa del suo autore nel 1977, si sarebbe confermata anche il suo ultimo, conclusivo romanzo (escludendo *La scelta* che, rimasto incompleto, vedrà la luce postumo) come pure il suo capolavoro. Alla sua apparizione in Italia, presso Mondadori nel 1972, esso era stato subito insignito del prestigioso Premio Strega che lo aveva imposto all'attenzione internazionale. Ma a raccogliere la sollecitazione editoriale proveniente dall'Italia non fu, in questo caso, l'Inghilterra, bensì gli Stati Uniti (la ragio-

[110] [Anonimo], *Memory Man* [recensione di G. Dessí, *Lei era l'acqua*, Milano, Mondadori, 1966], «The Times Literary Supplement», 28 settembre 1967, p. 869.

ne sarà da imputarsi all'avvilente ricezione di *San Silvano*). In Inghilterra l'opera – originariamente pubblicata a New York dalla Harcourt Brace Jovanovich (la stessa che aveva pubblicato *Il disertore*) – giunse per questa via, per Dessí invero insolita, soltanto dopo aver dimostrato la sua 'praticabilità' oltreoceano[111]. E forse avrà contribuito a farla approdare in Inghilterra anche un'altra ragione, di natura politica. La Victor Gollancz, che la accolse nel proprio catalogo, aveva la reputazione di essere una casa editrice di sinistra, simpatizzante del movimento socialista, come si evince da certe opere di George Orwell da essa pubblicate, incentrate sulla classe operaia dell'Inghilterra settentrionale. Medesima la traduzione, opera dell'americana Frances Frenaye, dal titolo *The Forests of Norbio*, di cui avremo modo di dire in seguito.

Anche in questo caso, il momento in cui Dessí si presentava alla ribalta internazionale (quasi ad un tempo sia in America che in Inghilterra, come non avveniva dai tempi del *Disertore*) non era privo di significato, essendo il 1975 un anno spartiacque. In Italia il 1975 segnava la morte di Pasolini e il Nobel di Montale, ma anche la pubblicazione di opere chiave come *Il porto di Toledo* della Ortese o il *Trattato di semiotica generale* di Eco, che sarebbe stato diffuso nel mondo anglosassone l'anno seguente (*A Theory of Semiotics*, 1976). In America, invece, il 1975 portava la fine della guerra del Vietnam, cui aveva contribuito anche il clima intellettuale instauratosi con le rivolte sessantottesche. Saul Bellow, in quel fatidico anno, pubblicava il romanzo *Humboldt's Gift* grazie al quale nel 1976 si sarebbe aggiudicato dapprima il premio Pulitzer per la narrativa e poi il Nobel. Anche l'Inghilterra era cambiata significativamente da quando era uscito *The House at San Silvano* nel 1966. Viveva ancora Agatha Christie, che però si sarebbe spenta l'anno seguente, nel momento in cui la *Beat generation* cedeva il passo alla cultura *Punk*. Martin Amis era giunto al suo secondo romanzo (*Dead Babies*, 1975). Iris Murdoch si era già affermata, ma Ian McEwan aveva appena esordito con *First Love, Last Rites* (1975), mentre Seamus Heaney dava alle stampe la quarta raccolta di poesie, intitolata *North*, la prima a trattare apertamente dei *Troubles*, com'è conosciuto nelle isole britanniche il conflitto nordirlandese.

In questo panorama mutato, di contestazione globale, della società e dei suoi valori, Dessí si presentava con un'opera dal respiro insolitamente ampio che raccoglieva, sublimandoli e riaffermandoli, i temi e i valori che aveva coltivato per un'intera vita. Non era, il suo, un mondo propriamente in crisi, bensì un mondo che, sebbene a fatica, cercava di ancorarsi a delle radici profonde (che sono quelle della cultura popolare sarda) e da esse traeva la linfa che in qualche modo ne facilitava la transizione verso il futuro: e questo nonostante che anche il suo, come la società di quel tempo, fosse un mondo in forte instabilità e continuo

[111] G. Dessí, *The Forests of Norbio* [*Paese d'ombre*, Milano, Mondadori, 1972], translated by Frances Frenaye, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975 (edizione americana); London, Victor Gollancz, 1975 (edizione britannica). Le citazioni del testo italiano saranno tratte da G. Dessí, *Paese d'ombre*, prefazione di Sandro Maxia, Nuoro, Ilisso, 1998.

cambiamento. Il romanzo era dunque rilevante, e si inseriva in un dibattito in corso sia in America che in Inghilterra.

Scandita in cinque parti, la vicenda del libro si svolge a Norbio (toponimo dietro il quale non è difficile riconoscere Villacidro) e prende avvio alla vigilia della proclamazione del Regno Unito allorché il decenne Angelo Uras, di famiglia povera, resta "orfano" non già del padre (Giuseppe), deceduto da tempo, bensì di don Francesco Fulgheri che si era preso cura di lui (e della di lui madre, Sofia Curreli) come un padre adottivo, tanto da nominarlo erede universale nel proprio testamento. Facoltoso proprietario terriero nonché avvocato, noto in paese «per il suo modo di pensare […] così moderno» (p. 47), nella sua veste professionale don Francesco aveva difeso il mondo pastorizio minacciato dalla famigerata legge delle Chiudende (1820), che permetteva ai ricchi privati di recintare, reclamandone la proprietà, terreni che in precedenza erano stati di uso comunitario e di cui avevano beneficiato specialmente i pastori. Con la sua morte, in un incidente col calesse, provocato da un cavallo imbizzarrito, il piccolo Angelo si ritrovava erede di un ingente patrimonio, non senza suscitare l'invidia e la bramosia dei parenti Fulgheri, ai quali però la vedova Uras, che amministra l'eredità a nome del figlio, decide di cederne volontariamente una porzione, evitando in tal modo che il testamento venga contestato legalmente. La seconda parte del romanzo, di gran lunga la più estesa e articolata, è quella che corrisponde maggiormente al titolo, variato, della traduzione inglese, *The Forests of Norbio*. Angelo è ormai cresciuto; è un adolescente che si rade i baffi e fa la corte a Valentina Manno, «una brunetta di diciassette anni» (p. 105) che vive sull'altra sponda della Fluminera. Proprio l'emergenza causata dal fiume in piena, rischiando di allagare il paese, è l'occasione che gli fa conoscere l'ingegnere Antonio Ferraris, piemontese, del Regio Corpo delle Miniere, il quale si trova a Norbio con l'incarico di sollecitare la consegna di ingenti quantitativi di legname necessari alle Regie Fonderie della zona dell'Iglesiente. Per questo incarico l'ingegnere è poco amato in paese, anche perché nessuno sa che in realtà il duro Ferraris è uno dei pochi tecnici piemontesi preoccupati della progressiva distruzione dei boschi. Da tempo egli proponeva (senza però essere ascoltato) che anziché il legname venisse adoperato il carbon fossile di cui la zona era ricca, così da «salvare quel poco che restava delle foreste di Parte d'Ispi» (p. 107). Ciò preme specialmente ad Angelo, a cui don Francesco prima di morire aveva insegnato che «i boschi servono a migliorare il clima, ad arricchire le sorgenti, e che si può tagliarli, ma bisogna farlo secondo certe regole» (p. 128). Nell'intento di limitare il danno inflitto al patrimonio forestale, Angelo accetta il posto di assistente nella Società mineraria che l'ingegnere gli offre, benché non manchi di sentire questa posizione come una colpa. Il loro rapporto, fin lì cordiale, viene messo a dura prova allorché, onde accelerare la consegna del combustibile necessario alla fonderia, questa ne affida l'appalto ad un imprenditore toscano senza scrupoli, Giuseppe Àntola, il quale, tagliando gli alberi indiscriminatamente, in deroga a quanto stabilito dal contratto, non tarda a suscitare

il risentimento e le rimostranze di Angelo. Quando, il giorno di santa Barbara, patrona di Norbio, questi viene trovato misteriosamente assassinato, è su Angelo che ricade l'accusa, dalla quale sarà scagionato soltanto grazie alla testimonianza del porcaro cieco Sisinnio Casti, che ne conferma l'alibi. Dimostrata la sua innocenza, Angelo può finalmente sposare Valentina, con la quale vivrà un amore sincero ma breve: la giovane sposa infatti morirà nel giro di un anno per le complicanze del parto (come Elisa in *San Silvano*), ma non senza aver dato alla luce una bambina, Maria Cristina (dietro cui è adombrata la madre dell'autore). In seguito alla morte di Àntola e la decisione della Società mineraria, motivata dagli incendi estivi che hanno devastato i boschi, di dare in appalto la foresta di Aletzi, considerata la più antica e la più bella, Angelo decide di partecipare all'asta pubblica se non altro per evitare che ne approfittino gli speculatori, e a questo scopo ottiene un mutuo di ottantamila lire (somma per quei tempi enorme); solo così egli pensa di poter contrastare lo sfruttamento indiscriminato come pure l'indifferenza del neo Stato unitario:

> La salvaguardia delle foreste sarde non interessava ai governanti piemontesi. La Sardegna continuava ad essere tenuta nel conto di una colonia da sfruttare, specialmente dopo l'unificazione del Regno (p. 207).

Aggiudicatosi la foresta per settantamila lire, Angelo riassume i taglialegna che erano stati alle dipendenze di Àntola, ma non prima di aver stabilito chiaramente come regolarsi per il taglio degli alberi: «Se ne deve abbattere solo uno su dieci […] in modo che il bosco possa ricrescere in breve tempo» (p. 244).

Con la terza parte l'attenzione si sposta nuovamente sulla famiglia Fulgheri. Ad essere di scena questa volta è il conte Tommaso, fratello minore di quel Francesco morto nell'incidente col calesse, di professione medico, il cui figlio diciassettenne, Francesco, detto anche Franceschino (in cui è dato ravvisare il padre dell'autore), sta per avviarsi alla carriera militare dopo essere stato ammesso alla Regia Scuola Militare di Modena. Nel contempo la madre di Angelo Uras, Sofia, viene colpita da un male incurabile che la porta alla morte nel giro di un anno. Rimasto solo con una bambina di quattro anni, Maria Cristina, Angelo trova conforto nella compagnia di donna Margherita, sorella maggiore di Franceschino, che sposa in seconde nozze, sigillando così l'unione delle famiglie Uras e Fulgheri; anche se, diversamente da Valentina, «Di Margherita […] non poteva dire di essere innamorato; o forse quello che provava era un amore diverso» (p. 280). Consolidata, grazie anche a questo matrimonio, la propria posizione economica, Angelo viene suo malgrado attirato nella sfera politica allorché i *prinzipales* del paese decidono di servirsene per i loro disegni facendolo entrare nel consiglio comunale, convinti che «avrebbe potuto essere un buon sindaco, se avesse amministrato il Comune con la bravura con cui amministrava il suo patrimonio» (p. 294). Ma una volta eletto sindaco (parte quarta), Angelo si dedica alla realizzazione di opere di pubblica utilità, quali gli abbeveratoi e il lava-

toio coperto, non senza provocare qualche attrito coi *prinzipales*, sempre intenti a promuovere i loro interessi privati («Era la prima volta che il sindaco si opponeva ai *prinzipales* […]», p. 304). Intanto Maria Cristina e Franceschino (ossia i futuri genitori dell'autore) scoprono di volersi bene, ma non fanno in tempo a fidanzarsi che il giovane ufficiale viene mandato a Massaua, in Eritrea, evenienza che sarà ricorrente nella loro vita: «sposando Francesco, Maria Cristina avrebbe dovuto seguirlo lontano da Norbio e lui, senza di lei, si sarebbe sentito solo» (p. 316). S'innesta a questo punto una delle pagine più toccanti del libro, vale a dire lo sciopero dei minatori del bacino del Sulcis culminato nell'eccidio di Buggerru (4 settembre 1904), narrato interamente dalla prospettiva di un partecipante immaginario, Sante Follesa, rappresentante degli scioperanti al tavolo delle trattative prima che esse degenerassero in uno scontro sanguinoso. Non molto dopo quest'evento, che avrebbe lasciato una profonda ferita nella memoria storica della Sardegna (come pure dell'Italia unita), Angelo comincia ad avvertire il peso degli anni quando gli si presenta un'opportunità insperata: le foreste di Fontana Nera, Mazzanni e Mudegu, che circondano Norbio, vengono messe in vendita ed egli, pur potendo acquistarle in proprio, si batte affinché vengano rilevate dal Comune mediante una deliberazione che alla fine sarà «votata a maggioranza assoluta» (p. 341): l'episodio, come si ricorderà, era già stato accennato in *San Silvano*. L'acquisizione pubblica delle aree forestali, peraltro, non è che l'inizio di un progetto di rimboschimento che col tempo non mancherà di dare frutti:

> Oggi, quasi un secolo dopo, a dispetto della cattiva amministrazione e della lottizzazione più volte minacciata e sempre incombente, i pini sono centocinquantamila e quando il vento soffia, rumoreggiano come il mare (p. 343).

Nella quinta parte, che fa da epilogo al romanzo, ritroviamo Angelo in età avanzata. Don Tommaso è già morto. Maria Cristina e Franceschino, ormai sposi, hanno avuto dapprima Marco, che Angelo considera il nipote preferito (in cui si può riconoscere l'immagine mediata dello stesso autore, nato nel 1909), quindi Emanuele (nella realtà Franco). Crescendo, Marco soffre per il distacco dal padre durante i periodi in cui questi si trova al fronte (sono gli anni della Grande Guerra), mentre a casa Maria Cristina è divorata dall'angoscia. Una bella giornata invernale (di qualche anno dopo), mentre «un uomo in abito cittadino parlava dal balcone con voce roboante» (p. 352), prima avvisaglia dell'incipiente fascismo, Angelo si sente improvvisamente mancare: ha subito un infarto. Ricoverato nella sua camera, gli è accanto il piccolo Marco che sfiora con la sua la mano del malato, una mano che «era calda, era viva» (p. 358): è l'omaggio estremo, da parte dell'autore, ad un nonno leggendario (nella realtà Giuseppe Pinna, 1850-1920) e al mondo della sua infanzia.

A proposito di questo romanzo e del percorso narrativo compiuto dal suo autore, Trisolino dirà che «è la materia autobiografica che si risolve in una pro-

spettiva storica»[112]. Il risultato di tale operazione è un arazzo della Sardegna e della sua storia di dimensioni insolitamente vaste (tanto che qualcuno non ha esitato a impiegare il termine 'epico' e a invocare il nome di Tolstoj), una saga di storie personali e collettive che si dipanano in un lasso di tempo, dal 1865 circa fin oltre il 1915, equivalente alla vita di Angelo Uras, che ne è il filo conduttore come pure il centro ideale. Un variegato disegno in cui, peraltro, le vite dei personaggi d'invenzione si intrecciano e si compenetrano a quelle delle controparti reali, in un rapporto tra storia e autobiografia che non sembra conoscere demarcazioni di sorta, com'è naturale per uno scrittore che si trovi dentro quel mondo. Non sorprende pertanto che a un certo punto della narrazione si affaccino dapprima timidamente, scarsamente percettibili, poi sempre più focalizzate, le ombre dei genitori (Francesco e Maria Cristina) nonché, sebbene più sfuggente, l'alter ego dello stesso autore (Marco) – motivo letterario che, per limitarsi alla letteratura inglese, vanta tra i precedenti più illustri il *Tristram Shandy* (1759-67) di Laurence Sterne; tranne che non si tratti, per Dessí, di un gustoso *divertissement* giocato sul filo della comicità, bensì di un espediente (la cui natura richiama semmai il mito di Orfeo) mediante il quale egli riporta in vita un mondo scomparso ormai da tempo e di cui non restano che le 'ombre'. Non è, il suo, un gesto nostalgico, né uno sfogo autobiografico, bensì un omaggio, un atto di solidarietà con la sua terra, con la sua gente, che rappresenta anche l'ultimo e più maturo approdo della sua arte.

Da qualunque punto lo si voglia guardare, è la dimensione storica l'aspetto che maggiormente spicca in *Paese d'ombre*, rendendolo di fatto un romanzo storico. Il quale spettava a Frances Frenaye, la traduttrice americana, cercare di ricreare nella lingua inglese, dove quel genere letterario è peraltro ben radicato. Di lei abbiamo già avuto modo di ricordare la fortunata versione di *Cristo si è fermato ad Eboli*, del 1947, che non è che una tappa di una lunga carriera. Frances Frenaye (1908-1996) era nata a Lawrence nel Long Island, propaggine di New York, da una famiglia di origine francese. Dopo essersi laureata nel 1930 al Bryn Mawr College (università femminile nei pressi di Philadelphia), trascorse sei anni in Europa, perlopiù a Parigi e Roma. Nel 1939 sposò Angelo Lanza di Trabia, di nobile famiglia siciliana, dal quale si sarebbe tuttavia separata nel 1961. Durante la guerra fu un ufficiale nel dipartimento di Giustizia con sede a Washington e in seguito fu impiegata dall'Istituto Italiano di Cultura di New York dal 1963 al 1980. Per un breve periodo collaborò anche alla rivista italiana «Il Mondo». Ma è come traduttrice che si distinse maggiormente, sia dal francese che dall'italiano. A lei si deve, in quest'ultimo ambito linguistico (equivalente a circa la metà della sua produzione complessiva), una ricca serie di traduzioni di opere quali, per non dire che delle più significative, *La strada che va in città* (1942) della Ginzburg, *Il mulino del Po* (1957) di Bacchelli, *Il mare non ba-*

[112] G. Trisolino, *Ideologia, scrittura e Sardegna in Dessí* cit., p. 163.

gna Napoli (1953) della Ortese, *Gente in Aspromonte* (1930) di Alvaro, *Le donne di Messina* (1949) di Vittorini e *Piccoli equivoci senza importanza* (1985) di Tabucchi[113], una delle ultime fatiche da lei sostenute prima di spegnersi, all'età di 88 anni, nel proprio appartamento di Miami Beach, dove aveva trascorso gli ultimi anni della sua vita[114].

Accostandosi all'opera di Dessí, la Frenaye si dovette rendere ben presto conto che tradurre un romanzo come *Paese d'ombre*, ambientato in un tempo e in un luogo quasi totalmente oscuri al lettore americano, non sarebbe bastato. Ella pensò quindi di farvi precedere una *Historical Preface* (pp. VII-IX) che compendiasse quel tanto di storia e di informazioni relative alla Sardegna che bastasse ad appianare la strada ad un lettore coscienzioso. Che in questa sorta di introduzione storica non desse niente (o ben poco) per scontato, è evidente fin dalla frase d'apertura: «Sardinia, the largest island in the Mediterranean except for Sicily, is a land of mountains with no clear ranges and of lowlands and costal regions that until modern times were malarial» (p. VII). Da notare che per il lettore d'oltreoceano perfino l'Europa doveva considerarsi un'entità vaga («In Europe, the first half of the nineteenth century saw an increasing national spirit […]», p. VIII). La traduttrice di *Cristo si è fermato ad Eboli* di certo sapeva che cosa volesse dire, in pratica, accostare un lettore anglosassone a quel filone della letteratura italiana variamente definito regionale o periferico. Ecco come presentava il fatto storico che più di ogni altro sta dietro al titolo da lei scelto per la traduzione inglese, ossia *The Forests of Norbio*:

> During the 1870s, the army was reorganized and the navy expanded. Italy temporarily led the world in naval construction. The royal foundries needed great amounts of fuel and looked to the forests of Sardinia to supply charcoal. During this period, Britain and France were colonizing Africa, and Italy attempted, albeit unsuccessfully, to do the same (p. IX).

Nel lavoro di traduzione la Frenaye poteva contare su uno stile sintatticamente più sobrio e contenuto di quanto non fosse stato, ad esempio, quello, in prima persona, di *San Silvano*, che tanto aveva fatto penare Isabel Quigly. Ciò significava che, nelle mani di una traduttrice esperta come lei, la scrittura inglese poteva ambire a farsi trasparente rivelando il respiro e le cadenze dell'originale. Sta di fatto che, fin dal suo apparire, la traduzione di *Paese d'ombre* sarà lodata pressoché all'unanimità, e non soltanto in America. Anzi, in Inghilterra, dove

[113] Rispettivamente: Natalia Ginzburg, *The Road to the City and The Dry Heart: two novelettes*, New York, Doubleday, 1949; Riccardo Bacchelli, *The Mill on the Po*, New York, Pantheon, 1950; Anna Maria Ortese, *The Bay is not Naples: short stories*, London, Collins, 1955; Corrado Alvaro, *Revolt in Aspromonte*, New York, New Directions, 1962; Elio Vittorini, *Women of Messina*, New York, New Directions, 1973; Antonio Tabucchi, *Little Misunderstandings of No Importance*, New York, New Directions, 1987.

[114] Cfr. il necrologio di Eric Pace, *Frances Frenaye Is Dead at 88; Translated European Literature*, «The New York Times», 15 aprile 1996, p. B9.

il libro uscì qualche mese dopo, il grado di apprezzamento fu anche maggiore: basti pensare che con questo lavoro l'anno seguente (1976) Frances Frenaye avrebbe vinto il John Florio Prize for Italian Translation, confermandosi così la terza traduttrice di Dessí ad essere insignita di questo prestigioso riconoscimento, dopo Donata Origo che lo ebbe nel '63 e Isabel Quigly nel '67, benché quest'ultima lo avesse vinto per un'opera di altro autore. Nel caso della Frenaye era però la prima volta nella storia del premio – istituito, come si ricorderà, nel 1963, grazie ad un altro traduttore di Dessí, Archibald Colquhoun – che esso venisse assegnato a persona non residente in Gran Bretagna[115].

Assai bene accolto, si può dire, fu anche il romanzo, in America non di rado paragonato (come del resto anche in Italia) al *Leopard* (*Gattopardo*) di Tomasi di Lampedusa, che vasta risonanza aveva avuto colà (fig. 10). Non tante le recensioni, a conti fatti, ma di alto livello critico, indice dell'ammirazione, sincera e palpabile, che la nuova opera di Dessí aveva saputo suscitare nel Nuovo Mondo. Ecco ad esempio come Herbert Mitgang del «New York Times Book Review» la presentava ai potenziali lettori:

> The marvelous slang title of Fellini's film, "Amarcord," suggesting in the Italian an intensely subjective remembrance, exquisitely describes the mood of "The Forests of Norbio," a novel by Giuseppe Dessi [sic] that overflows with affection for a lost time and dignity. Here is another rich story by a mature, newly-translated writer from a half-discovered corner of the Mediterranean[116].

Mitgang proseguiva osservando che, con quest'opera, Dessí aveva fatto per la Sardegna quello che Sciascia aveva fatto per la Sicilia, Bassani per Ferrara e la Morante unitamente a Moravia («working different sides of the street») per Roma. Né il suo merito finiva qui: «The novel creates the rhythm of life beautifully […]. Life, love and death flow along in this smoothly written work, which has been translated carefully and stylishly by Frances Frenaye». A giudizio del recensore, il romanzo apparteneva ad un gruppetto di opere uscite dall'Italia in tempi recenti che più meritavano di essere lette, pur richiedendo un particolare tipo di lettore:

> "The Forests of Norbio" has been compared to Giuseppe di Lampedusa's "The Leopard." But as E.M. Forster noted in an introduction to Lampedusa's own short stories, "Leopards do not hang on every bush." On its own merits, Dessí's novel deserves readers who admire the sweep of family life, the shock of recognition from faraway places.

[115] «It is the first award to a translator living outside Britain», in *Florio Prize for Translation*, «The Times», 10 dicembre 1976, p. 19.

[116] Herbert Mitgang, *Giuseppe Dessi's* [sic] *Mediterranean world. The Forests Of Norbio*, «The New York Times Book Review», 3 agosto 1975, p. 20 (a questo luogo andranno riferite anche le citazioni successive).

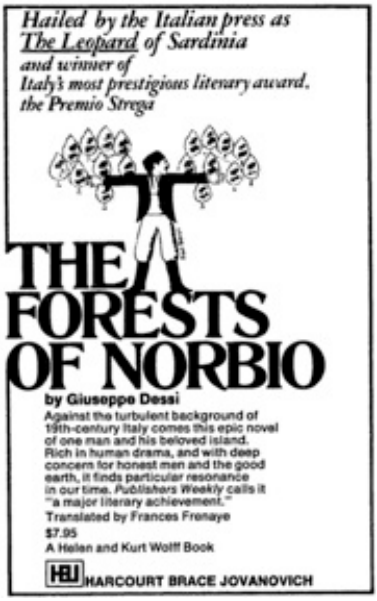


Fig. 10. Annuncio pubblicitario del romanzo di Dessí apparso sul «New York Times Book Review» del 6 aprile 1975, p. 35.

Benché più conciso, il giudizio critico dalla controparte britannica, nella fattispecie Angela Huth, giornalista del «Guardian», non si mostrava meno consapevole del valore dell'opera in esame. Di essa sottolineava in particolare come l'autore avesse saputo raccontare il senso della quotidianità, i sapori della terra, l'avvicendarsi delle stagioni, l'incessante scambio tra la vita e la morte:

> Dessí conveys most movingly the rhythm of the years – the annual, undimmed satisfaction of the olive harvest; the tangible pleasure in making a charcoal pit; the unceasing wonder at births, weddings, deaths – many deaths. […]
>
> These deaths are not surprising: rather inevitable jolts in the pattern. For throughout the book there is a haunting tension – a constant awareness of the transitoriness of things, so that ordinary events are backlit by this knowledge, causing them to radiate for their alloted time. Finely translated by Frances Frenaye, here is a novel of Laurentian breadth – beautiful, unforgettable[117].

Erano questi, più che la dimensione storica, gli aspetti che raccomandavano il libro oltremanica, dove il riferimento al mondo di D.H. Lawrence («a novel of Laurentian breadth») non è ovviamente casuale, legandosi a quella distinta percezione della Sardegna che è un dato imprescindibile per chi, dall'Inghilterra, si voglia accostare alla cultura di quell'isola. Ma accanto al consenso critico

[117] Angela Huth, *Lives and deaths* [recensione di G. Dessí, *The Forests of Norbio*], «The Guardian», 25 settembre 1975, p. 9.

tributato dal «Guardian» occorre registrare anche il silenzio delle maggiori testate inglesi, tra cui il «Times» e il «TLS», le quali non prestarono alcuna attenzione alla novità di un autore che in precedenza avevano seguito abbastanza da vicino. Certo, un po' sarà dovuto al fatto che la Gollancz era una casa editrice 'di nicchia' (su cui gravava per di più il sospetto di comunismo), che non disponeva dei mezzi e delle risorse della Harvill Press, ma forse dipese anche da altri fattori. E così, benché il romanzo avesse conquistato i critici, non sembra che fosse riuscito a fare altrettanto con i lettori, forse per mancanza di una diffusione o di una promozione adeguate. O forse soltanto per disinteresse.

Era un segno che qualcosa stava cambiando.

Il nostro percorso termina qui. Forzatamente. Per mancanza di altre traduzioni o altri eventi editoriali. Il bilancio della presenza di Dessí nell'orizzonte culturale inglese (che si estende dal 1949 al 1975) è presto fatto: due racconti (*The Awakening of Daniele Fumo*, *Angel Island*), un dramma radiofonico (*The Guilty and the Innocent*) e tre romanzi (*The Deserter*, *The House at San Silvano*, *The Forests of Norbio*). Che è tanto, e allo stesso tempo poco. Tanto se si pensa che queste sei apparizioni pubbliche si possono considerare tutte, in varia misura e con la sola eccezione di *San Silvano*, dei successi, e che in ogni caso rappresentano più di quanto Dessí abbia avuto in America (dove non apparvero mai *The Awakening of Daniele Fumo*, *The Guilty and the Innocent* e *The House at San Silvano*). Poco se pensiamo invece a quante opere restavano (e restano) ancora inedite in inglese, prime fra tutte i romanzi *Michele Boschino* (1942), *I passeri* (1955) e *Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo* (1959), che, si può dire, complementano quelli già pubblicati formando quasi un unico ciclo narrativo. Nel complesso, tuttavia, la ricezione inglese di Dessí deve considerarsi positiva specialmente nella prima fase della sua parabola, che va dal racconto incentrato su Daniele Fumo, che è del '49, fino a *San Silvano*, del '66, allorché si ha l'impressione di una svolta, di un mutato atteggiamento nei confronti dello scrittore sardo che, a posteriori, si rivelerà l'inizio di una parabola discendente che di lì a poco termina bruscamente: è il 1975, paradossalmente anche l'anno della pubblicazione della sua opera maggiore.

Dopodiché Dessí sembra essere scomparso dai radar in Inghilterra (così come, in misura minore ma non meno inquietante, avveniva anche in Italia). È l'inizio di un lungo silenzio, ovvero di un oblio che dura tuttora. Invano si cercherebbe nel periodo dal 1975 ad oggi (2012), oltrepassando il primo centenario della nascita dello scrittore, del 2009, una qualsivoglia monografia a lui dedicata, non importa su quale sponda dell'Atlantico. Basti osservare che la letteratura scientifica su Dessí prodotta in Gran Bretagna si riduce a qualche sparuto articolo, di cui merita tuttavia ricordare almeno John C. Barnes, che negli anni Ottanta ebbe contatti con la vedova e il fratello dello scomparso scrittore e si batté invano per far nascere un po' di interesse attorno ad una figura che con-

siderava quantomeno meritevole di essere studiata dalle nuove generazioni[118]. Quel che più sgomenta è che il suo timore non era infondato. Infatti, dal controllo delle tesi di laurea presentate nei diversi atenei britannici nello stesso periodo non emerge alcun riscontro positivo, in un paese in cui peraltro, diversamente dal passato, il Novecento è oggi l'area della letteratura italiana maggiormente indagata. Né sorprende poi tanto quando quella che si può considerare la più prestigiosa storia della letteratura italiana in lingua inglese, ossia la *Cambridge History of Italian Literature* (1996, ed. rivista 1999), non ne cita che il nome *en passant*, a p. 539. Nemmeno l'ecologismo e l'ambientalismo, ovvero le correnti che in vario modo, e con nuovo impulso negli anni Settanta, si ispiravano ad essi, riuscirono a scuotere un romanzo come *Paese d'ombre* dal torpore nel quale era caduto. Ci provò tuttavia Franco Manca (dell'università del Nevada, a Reno) con un saggio di quattro paginette mirante a fornire «a reading of *The Forests of Norbio* by investigating some of the concerns proposed by ecological hermeneutics, such as the confrontation between a normative way of life closely tied to nature and a hegemonic, urban civilization […]»[119]: un atto di buona volontà che però poco faceva per rinverdire la figura come pure la memoria di Dessí, quello vero.

Che cosa ha fatto sparire Dessí dalla circolazione? Di certo non la qualità dello scrittore o il venir meno del fascino della sua opera, bensì forse quel mondo sardo che, in Inghilterra come in America, continua ad essere sentito come marginale o alieno (anche in senso culturale) rispetto al filone principale della letteratura italiana; tant'è che il duro destino di Dessí appare stranamente simile a quello di altre figure sarde, a partire da Grazia Deledda da cui non a caso abbiamo cominciato questa storia.

Un giorno forse a qualcuno capiterà di riscoprire Dessí ed essere meravigliato che uno scrittore così affabile e genuino, così rappresentativo di quello che è stato, nella sua essenza, il Novecento, possa così ad un tratto essere sparito dall'orizzonte. Fino ad allora Giuseppe, o Beppe per gli amici, continuerà ad essere una di quelle «anime che sono chiuse negli alberi», come Angelo Uras aveva sentito dire da sua madre e «come a Norbio tutti credono».

[118] Si veda specialmente John C. Barnes, *Experience and Myth in the Fiction of Giuseppe Dessí*, in *Moving in Measure: Essays in Honour of Brian Moloney*, edited by Judith Bryce and Doug Thompson, Hull, Hull University Press, 1989, pp. 180-200.

[119] Franco Manca, *Nature as a Postulate for the Identity of a People in «The Forest of Norbio»: Giuseppe Dessí, a Sardinian Novelist*, «Romance Languages Annual», vol. XI, 1999, [pp. 244-248], p. 244.

Sovracoperta dell'edizione Nistri-Lischi dei *Passeri* (1955).

L'OMBRA DI DESSÍ IN SPAGNA

María de las Nieves Muñiz Muñiz

1. L'unico libro di Dessí tradotto in Spagna – *Paese d'ombre* – vide la luce presso la casa editrice Noguer di Barcellona nel 1977. In quel momento era in corso il processo di transizione democratica e si preparava il *boom* della narrativa italiana che doveva scoppiare negli anni Ottanta. A ripercorrere i cataloghi di allora, emerge un caotico elenco di titoli italiani dove si accavallano a caso classici collaudati, valori in ascesa ed effimere novità (una quarantina circa)[1]. Nella mischia, il Premio Strega assegnato al romanzo nel '72 funse quindi da lasciapassare per un editore privo di grossi mezzi, che nel 1959 aveva fatto tradurre con successo *Il Gattopardo* e aveva puntato poi su altri possibili *best-sellers* affidandosi a premiazioni e a forme varie di notorietà; per limitarci al decennio degli anni Settanta: *Le stelle fredde* di Piovene (1970), *I cieli della sera* di Michele Prisco (1971), *Baciamo le mani* di Vittorio Schiraldi (1974), *Il contesto, Todo modo*, *I pugnalatori, La scomparsa di Majorana* di Sciascia (1976-1978), e, appunto, *Paese d'ombre*.

Il decennio successivo vide raddoppiare il numero dei volumi tradotti e puntò più decisamente su novità *au jour le jour* oltre che su scrittori dalla facile riconoscibilità. Tradurre e divulgare divenne la regola; non comprendere o mediare criticamente. Sciascia e Calvino salirono in testa; Dessí piombò nell'oblio. Il suo tempo era, dunque, passato prima di nascere, e a ciò contribuirono anche

[1] Il catalogo includeva Svevo, Gadda e Landolfi, già tradotti alla fine deli anni Cinquanta, Pavese e Moravia (i due autori con più opere tradotte negli anni Settanta), Bassani, Tomasi di Lampedusa, Pasolini, Cassola, Sciascia, Calvino, Arbasino, Berto, Pratolini, Saviane, Soldati, Vittorini, Arpino, Castellaneta, Consolo, Chiara, Natalia Ginzburg, Grasso, Lisi, Malerba, Morante, Piovene, Prisco, Quarantotti Gambini, Satta, Schiraldi, Tomizza, Tumiati, Veraldi. Nel 1974 vide anche la luce una antologia di racconti (*Relatos italianos del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial) a cura di Guido Davico Bonino, con traduzioni di Esther Benítez e di José Antonio Sánchez Ferlosio. La scelta annoverò ben trentacinque nomi fra i quali non figurava quello di Dessí: furono Bontempelli, Soffici, Tozzi, Palazzeschi, Savinio, Gadda, Alvaro, Banti, Comisso, Manzini, Loria, Jovine, Buzzati, Soldati, Moravia, Brancati, Delfini, Landolfi, Vittorini, Pavese, Bilenchi, Flaiano, Ortese, Bassani, N. Ginzburg, Quarantotti Gambini, Morante, Sciascia, Rea, Fenoglio, Manganelli, Calvino, Del Buono, Parise, Arbasino.

Anna Dolfi (a cura di), *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, ISBN 978-88-6655-379-3 (print), ISBN 978-88-6655-363-2 (print), ISBN 978-88-6655-364-9 (online PDF), ISBN 978-88-6655-365-6 (online EPUB), © 2013 Firenze University Press

due fatali coincidenze: la morte dello scrittore nel 1977 e la chiusura della casa editrice Noguer nel 1978[2].

La mancata ricezione di Dessí ebbe però un'altra e più profonda causa: il suo difficile incastro nel canone anti-realista tardonovecentesco, o se vogliamo, la penuria di strumenti critici atti a riconoscere la differenza tra realismo tradizionale e realismo problematico, esistenziale ed espressionistico. Il difetto non fu solo della Spagna: anche in Italia, nonostante i premi ricevuti e alcuni lettori d'eccezione come Claudio Varese, l'opera del narratore sardo tardò a trovare interpreti capaci di individuarne l'originalità. La svolta – ma si sa che le svolte non fanno subito scuola– avvenne proprio nel 1977 con il volume di Anna Dolfi, *La parola e il tempo. Saggio su Giuseppe Dessí*, posteriormente arricchito nel 2003[3].

Alla luce della lettura del romanzo condotta dalla studiosa, *Paese d'ombre* rivela un sottofondo filosofico e una complessità di livelli che vanno ben oltre la concreta vicenda storica e familiare raccontata. A chi legga l'opera con attenzione non sfuggirà, infatti, che il microcosmo dell'entroterra sardo in cui essa si svolge sconfina in un tempo-spazio di proporzioni antropologiche che riguardano le radici stesse della condizione umana. Dal punto di vista stilistico e prospettico si avverte inoltre un incrocio di piani volti ora a cogliere l'instante vissuto nella sua concreta fisicità (a volte persino con manicale esattezza), ora a distendersi in ampie sequenze narrative, ora a immergersi nella coscienza dei personaggi; il tutto sul filo del rasoio di un discorso che concilia soggettivismo e oggettività evitando sempre – secondo la lezione verghiana – la voce *in off* e qualsiasi stonatura rispetto alla mentalità del mondo e dei personaggi rappresentati.

Quanto alla storia, essa scorre come un flusso di forze erosive e di controforze arginanti (*in primis* la caparbietà illuminata del protagonista Angelo Uras), suggerendo l'immagine angosciante di una frana a malapena contenuta. Tale, appunto, il nocciolo del racconto *La frana* risalente al 1950, dove lo scrittore aveva comparato il paesaggio di un paese scavato sul pendio franoso (vera e propria «fiumana di pietre») a un «vecchio alveare», fisica materializzazione del nulla che lo sorregge, o – con parole dello stesso narratore –, «forme labili, parvenze entro cui flui[sce] la materia inconoscibile»[4]. Da questa vita che scorre sulla morte trae quindi ispirazione il titolo del romanzo, il quale, come suggerisce la Dolfi, va interpretato nel senso di «un paese che è, nel momento stesso del-

[2] La casa editrice, a conduzione familiare, aveva avuto il suo momento migliore negli anni Sessanta, quando il suo catalogo di autori nazionali annoverava Camilo José Cela, mentre fra quelli stranieri primeggiavano John Le Carré, Tomasi di Lampedusa e Boris Pasternak. Allora entrarono a far parte del suo capitale Rizzoli e Larousse (cfr. Xavier Moret, *Tiempo de editores. Historia de la edición en España 1939-1975*, Barcelona, Destino, 2002). Nel 1978 l'impresa fallì quando ormai il gruppo Planeta stava assorbendo la piccola editoria spagnola. Ringrazio José-Carlos Mainer delle informazioni che ha avuto la gentilezza di fornirmi.

[3] Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1977 (nuova ed. rivista, col titolo *La parola e il tempo. Giuseppe Dessí e l'ontogenesi di un «roman philosophique»*, Roma, Bulzoni, 2003, da cui si cita).

[4] Cfr. G. Dessí, *La frana*, in *Lei era l'acqua* [1966], Nuoro, Ilisso, 2003, pp. 148-149.

la vita rappresentata, teatro e ribalta futura della morte, scenario mobile di ombre che un tempo furono vita, condotta e guidata ancora una volta tra ombre»[5].

Il microcosmo sardo restituisce dunque la condizione ontologica del mondo a scala ridotta ed espressionisticamente accentuata. Ma come capire queste implicazioni senza aver sondato tutta l'opera di Dessí: autore spesso difficile, altre volte ingannevolmente facile nel suo apparente realismo di primo grado? E che cosa può avvenire quando, come fu il caso spagnolo, i lettori manchino di qualsiasi aiuto ermeneutico?

2. Il romanzo comparve infatti munito di sole due scarne note editoriali nel risvolto di copertina: l'una incentrata sui premi ricevuti dall'autore, palesemente ispirata a fonti di seconda mano:

> Giuseppe Dessi [sic] nació en Cagliari en 1909 y vivió en su Cerdeña natal hasta iniciar sus estudios universitarios. Tras doctorarse en Letras, en Pisa, fue durante varios años superintendente provincial del Ministerio de Educación. Desde hace muchos años vive en Roma, en cuya *Academia dei Lencei* [sic] trabaja. Sus primeros libros suscitaron el interés y el entusiasmo de la crítica más exigente. Desde entonces, prácticamente constante, su actividad literaria ha recibido unánimes aplausos, desde la novela *I passeri* (Premio Salento 1955) hasta *Isola dell'Angèlo* [sic] (Premio Puccini-Senigallia 1957), *Il Disertore* (Premio Bagurta [sic] 1962), y, sobre todo, Paese d'ombre, novela que obtuvo el Premio Strega 1972, obras que junto con sus "cuentos dramáticos", representados con gran éxito en Italia y otros países, constituyen su producción más madura.

L'altra, più lunga e personale, intenta a descrivere l'opera. In questo caso l'anonimo redattore l'accostava alla narrativa di Fogazzaro, della Deledda e di Lampedusa, abbinando l'idea di microcosmo rurale e quella di isolamento anacronistico:

> Giuseppe Dessí, ganador de los más prestigiosos premios literarios italianos, traza en esta excepcional novela el retrato de un *piccolo mondo antico*, su Cerdeña natal, y de un hombre, Angelo Uras, empeñado, con pureza y resentido orgullo, en la defensa de una Cerdeña diferenciada y desconocida. Para los piamonteses, Cerdeña es una colonia, y los sardos una modalidad pintoresca y brutal del bandido calabrés. La defensa de los bosques que rodean su aldea cobra así un valor simbólico, en el que no hay sin embargo concesiones al bucolismo fácil ni a un folklorismo intrascendente. Novela *de protagonista*, pero también novela coral, es el mundo sardo, con sus conflictos de identidad, con sus crispaciones, su marginación y sus desequilibrios sociales, lo que constituye el fondo de esta obra en la que historia individual e historia colectiva se ensamblan en un conjunto vigoroso, utilizando los cánones tradicionales de la novela rural italiana, pero con una

[5] A. Dolfi, *La parola e il tempo* cit., p. 263.

> prosa vivaz, precisa y colorista que capta toda la realidad dramática de una tierra áspera e inolvidable. Sólidamente arraigado en una tradición narrativa que desde Grazia Deledda al Príncipe de Lampedusa ha logrado obras memorables, en ella se integra este libro maduro y fuerte, abierto en una sucesión de escenas que dan la imagen viva de la marginación de un país en lucha por recobrar su identidad.

Un mondo superato, quindi, in lotta per la propria, primitiva, identità, secondo «i canoni del romanzo rurale italiano». L'immagine di copertina sottolineava ulteriormente l'idea sovrapponendo un albero e un fucile da caccia (si veda l'immagine riprodotta alla fine di queste pagine).

La sola recensione pubblicata al tempo si limitò a riassumere telegraficamente le due note editoriali sopra citate senza aggiungere altri segni di lettura:

> Nacido en Cagliari (Cerdeña) el novelista repetidamente galardonado en Italia, desarrolla su novela en el "piccolo mondo antico" (su Cerdeña natal), en la que viven sus personajes una apasionante aventura. Hasta la defensa de los bosques que rodean su aldea cobra un valor simbólico. Novela de protagonista lo es también de coro popular, en que aparece el mundo sardo con sus conflictos tradicionales («ABC», 2 agosto 1977, sezione: Índice bibliográfico semanal a cura di Juan Antonio Cabezas, p. 62)[6].

Ridotto così al minimo il sugo del romanzo, l'immagine dell'opera restò sfocata: né storia individuale né impianto corale; né trama avventurosa né impegno simbolico, ma l'una cosa e l'altra senza accenno a possibili sintesi. A prevalere restava il solo ruralismo sardo con i suoi conflitti e le sue tradizioni ancestrali. Troppo poco per poter cogliere la peculiarità del libro nell'*iter* dello scrittore; troppo per chi avesse voluto avvicinarsi ad esso senza pregiudizi né stereotipi.

3. Questi malintesi di base non poterono non rispecchiarsi sulla traduzione, condotta con corretta frettolosità in una lingua che uniforma i livelli e i ritmi originali riconducendo il tutto a uno *standard* essenzialmente neutro. L'automatismo del metodo emerge pure nella traduzione del titolo stesso come *País de sombras*, ignorando la polisemicità del termine italiano *paese*, il cui corrispettivo spagnolo manca di ogni accezione rurale. In questo caso, se il traduttore fosse stato meno frettoloso, avrebbe potuto ricorrere al parasinonimo *tierra* (*Tierra de sombras*), atto a suggerire la dimensione piccola e quella grande, la claustrofobica ruralità e un territorio allargabile a più vaste e antropologiche frontiere[7].

[6] La breve nota si trovava in mezzo ad altre due su romanzi di tematica urbana e criticamente antitecnocratica: *La condena o el antihombre* di Hildegard Knef, e *La pianola* di Kurt Vonnegut jr.

[7] Un problema simile dovettero affrontare i traduttori di Pavese nel rendere il titolo *Paesi tuoi:* convertito in *La teva terra* nella versione catalana di Francesc Parcerisas (Barcelona, Edicions 62, 1968) e in *De tu tierra* nella traduzione castigliana di Ángel Sánchez-Gijón (Madrid, Alianza, 1973).

Quanto al metodo seguito nel testo, in appendice offro alcuni esempi significativi che mi accingo a commentare brevemente.

Particolarmente nocivo appare innanzitutto il ricorso sistematico all'ipotraduzione, cioè all'impoverimento della carica semantica originale con la scelta di vocaboli generici: è il caso di uno *strillò* divenuto 'gridò' (*gritó*), della conversione degli *scarponi* calzati dal piccolo Angelo e delle sue chiassose *bullette*, in normalissimi 'stivali' e 'suole' («las *suelas* de sus *botas*»); dell'attenuazione di un descrittivo *rintanato* nell'ovvio e astratto 'rinchiuso' (*recluido*); della riduzione eufemistica di espressioni atte ad evidenziare la violenza della natura: «Il torrente *infuriava contro gli argini*» > 'Il torrente premeva sulle rive' («El torrente *presionaba las orillas*»), «*rendenvano più violenta* la *corsa* dei torrenti» > 'acceleravano il fluire dei torrenti' («*aceleraban* el *fluir* de los torrentes»), e persino del loro capovolgimento in immagini tranquillizzanti (così i *mille rivoli* del torrente in piena divenuti un'«infinidad de *arroyuelos*», diminutivo di risonanze bucoliche), per non parlare della soppressione della formula descrittiva: «nella loro corsa rapinosa».

Collegata a questa tendenza si trova quella a nobilitare il linguaggio sostituendo vocaboli della lingua familiare con altri propri della lingua scritta e di registri alti, in frontale contrasto con l'intento di Dessí di mantenere la *mimesi* a livello della realtà rappresentata rispettando i limiti culturali e linguistici dei personaggi: così «il cancello […] *ch'era* in tutto *simile* a quello della casa di sua madre», perfettamente attinente alla prospettiva infantile e rustica di Angelo, diventa un burocratico «la cancela […] *similar* en todo […]» (un bambino avrebbe detto in spagnolo: *parecida*), come *arrabbiare* ascende subito dopo a un leccato *enojar* ('dare noia', 'far irritare', di contro al normale *enfadar*) e «*anche* stando nello studio», a un 'persino stando […]' («*incluso* estando en el estudio»), avverbio assai poco probabile nella lingua di Angelo e di sua madre, che in spagnolo avrebbero detto *hasta*. L'esemplificazione può proseguire con il tramutarsi di *lungo* in *prolongado*, di *era* in *se hallaba* ('si trovava'), di *si raschiava la gola* in *se aclaraba la garganta* (anziché *carraspeaba*); di *fare* in *llevar a cabo* ('portare a termine', 'compiere'); di *passando al setaccio* in *cerniendo* (cultismo poco probabile in bocca a un contadino); di *dicendo* in *declarando* ('dichiarando'); di *partire* in *partir* (vocabolo dal registro altamente letterario di contro all'usuale *marcharse*), e di *frustravano* (riferito ai rami che colpiscono la faccia) in *flagelaban* (al posto di *azotaban*).

Spesso in rapporto alle due tendenze qui illustrate, ma anche in modo indipendente da esse, si avverte la perdita di connotazioni espressive e felicemente icastiche: ad esempio, là dove, presenziando il caricamento del fucile, il piccolo Angelo vede Don Francesco Fulgheri prendere la polvere da sparo «e *farla scivolare*» nella canna, il traduttore sostituisce *farla scivolare* con un generico 'metterla' («Lo vio […] *metterla* por el largo cañón»); quando si descrive il percorso del torrente che attraversa il paese («attraversa tutto il paese da monte a valle») il traduttore sopprime la locuzione *da monte a valle* e si limita a dire «cruzaba todo el pueblo», convertendo di passaggio il presente in un imperfetto narrati-

vo incompatibile con la rappresentazione *in fieri* (*attraversa* > «cruz*aba*»); dove si descrive con efficacia impressionistica un pulviscolo sottile che «*era sospeso*» nell'aria, il traduttore impone un vuoto 'c'era' («*había*… un sutil polvillo»), che riduce a zero la lentezza durativa della *mimesi*; mentre l'aspetto di *groviglio* sotto cui appare ad Angelo il calesse che si è portato dietro Don Francesco nella sua corsa catastrofica, diventa un improprio *enredo* ('intreccio', 'imbroglio') privo affatto di conntotazioni materiali e fisiche (allorché il traduttore aveva a disposizione *amasijo*). A volte la perdita di evidenza descrittiva nasce dalla caduta di un vocabolo ritenuto a torto pleonastico, come l'aggettivo *sporgenti* riferito alle costole della cagna randagia la cui estrema madrezza viene così accentuata («il rilievo delle costole sporgenti» > «el relieve de la costillas»).

Altre più sottili deviazioni riguardano l'ordine degli elementi nella clausola, la cui alterazione – nefasto colpo di pollice – annulla effetti di ritmo e di focalizzazione soggettiva o prospettica: *dopo un poco* reso con *poco después*, riconverte, ad esempio, nel 'poco dopo' scartato da Dessí la misura del breve tempo dell'attesa che meglio si addiceva ad *al cabo de un rato*; la stessa cosa vale per il caso opposto – l'effetto rallentante di un tempo più veloce – allorché la locuzione *per un attimo* viene tradotta con la durativa *durante un instante*. Infrazioni sottili si rivelano anche le esplicitazioni di carattere informativo che allontanano la prospettiva della voce narrante («*a* primavera» > «*al llegar la* primavera»), oppure distendono la frase diluendone il *focus* e il rilievo espressivo («[…] amici *venuti* a salutarlo cercavano di dire […]» > «[…] amigos *acudían a* saludarlo *e* intentaban decir […]»; «era stato lui a chiamarlo, anche quella volta: aveva mandato, come al solito» > «también esta vez lo había lamado él mismo: como de costumbre, había enviado […]» = 'Anche questa volta l'aveva chiamato lui stesso: come al solito, aveva inviato […]'). Infine, la perdita di sfumature del parlato si gioca a volte sulla mancata traduzione di elementi ritenuti prescindibili (è il caso del *poi* incidentale nella resa di «quasi per farsi perdonare di non andare a combattere chi sa *poi* perché e per chi» > «como para hacerse perdonar por no ir a combatir quién sabe por quién y por qué», allorché lo scetticismo sottolineato col *poi* poteva risolversi senza troppe difficoltà: «quién sabe, *además*, por quién y por qué», oppure, con maggior carica espressiva, «quién sabe, mira tú, por quién y por qué»).

Pur essendo, nonostante tutto, tendenzialmente corretta la traduzione sul piano denotativo, la frettolosità del lavoro paga anche il pedaggio di veri e propri errori, particolarmente nocivi quando contribuiscono ulteriormente a ridurre la *evidentia* descrittiva e a travisare la focalizzazione prospettica: «la strada *pianeggiante*» > «la carretera del llano» ('la strada della pianura'); «gli *portava*» > «le *llevaba*» (invece di *le traía* – come impone lo spagnolo per il moto di avvicinamento al soggetto della percezione)[8]; «*oltre* la sua testa» > «*por delante*

[8] E ciò nella descrizione soggettiva della corsa a precipizio del calesse vista dalla prospettiva del bambino steso a terra.

de su cabeza» ('davanti alla sua testa'), «Fra troppe *smorfie*» (riferito alla cagna) > «Hace demasiadas *muecas*» (laddove l'equivalente nel contesto era *remilgos* o *mohínas*, essendo *muecas* termine riservato ai gesti che deformano i tratti della faccia); il *corsetto* della contadina (*corpiño*) confuso con un *corsé* (limitato in spagnolo alla biancheria intima), il verbo *salutare* riferito nel contesto all'atto del commiato (in spagnolo *despedirse* per opposizione a *saludar,* relativo all'atto di incontrarsi), reso automaticamente con *saludar*, o un errore di registro nella resa di *mamma* come *mamá* («per fare coraggio *alla mamma*» > «para dar ánimos *a mamá*»), termine proprio del vocativo, che riesce fanciullescamente manierato se usato alla terza persona.

La casistica qui citata credo sia sufficiente a concludere che la sola traduzione edita in Spagna di un'opera di Dessí fu un'occasione perduta. È doveroso però ricordare che non fu l'unica a venir pubblicata in lingua spagnola, se si pensa che a Buenos Aires, nel 1964, la casa editrice Emecé diede alla luce una versione del *Disertore* realizzata da Augusto Guibourgh. Vero è che dopo non ne seguirono altre.

Resta invece un enigma da risolvere per quanto riguarda il censimento di traduzioni compiute in Spagna, la cui soluzione rimando ad altri. Nelle mie ricerche sulla stampa spagnola per scovare tracce di Dessí, ho scoperto la seguente notizia apparsa il 5 giugno 1973 sul giornale «ABC»:

> Giuseppe Dessi, el afortunado autor italiano premio Strega 1972, vuelve a ser noticia. Su relato dramático *La giustizia* representada con éxito en Italia, Francia y América latina, será dada a conocer en España, en versión castellana de Ildefonso Grande. – A.L. (p. 88).

Nessuna ulteriore notizia sulla traduzione o sulla rappresentazione del dramma *La giustizia* (quella avvenuta a Buenos Aires nel 1960 fu in lingua originale ad opera della Compagnia del Teatro Stabile di Torino[9]). Eppure nel Catalogo dell'archivio dello scrittore pubblicato a cura di Agnese Landini, figura il seguente dato:

> [Atti del processo de La Giustizia] / Giuseppe *Dessi*; *[Ildefonso] Grande*. – [dopo il 1938 giugno 15 e prima del 1957]. – [10], 202 e, rilegato; 310x210 mm. – Ds. – Termine *post quem* desunto dal contenuto del documento[10].

Ildefonso Grande fu il più importante traduttore del teatro di Pirandello nel secondo Novecento spagnolo. Forse quel documento potrebbe darci qualche pi-

[9] Cfr. Osvaldo Pelleteri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, 1960, IV, sez. *Cronología (1949-1976)*», p. 57. Com'è noto il testo di *La giustizia,* rappresentato per la prima volta alla BBC e poi alla RAI, era stata pubblicato su «Botteghe Oscure» 1957, e poi nel volume *Racconti drammatici* del 1959.

[10] Cfr. Agnese Landini, *Giuseppe Dessí: storia e catalogo di un archivio*, Firenze, Firenze University Press, 2002, p. 287.

sta per capire perché si tentò di rappresentare l'opera e perché alla fine cadde il silenzio sull'iniziativa.

Al momento non d'altro che di ombre si può parlare.

APPENDICE

A.

Il bambino *bussò* al cancello di legno, *ch'*era in tutto *simile* a quello della casa di sua madre nel vicolo del Carrubo, e aspettò in silenzio; *dopo un poco* la voce potente e rauca di Don Francesco Fulgheri si fece udire dall'interno della casa: – Chi è?

– Sono io! – *strillò* Angelo con la sua *vocetta*, la sua voce da chierichetto, come diceva Don Francesco per farlo arrabbiare. Senza attendere oltre il ragazzo spinse il cancello, che si aprì con un *lungo* gemito. Sua madre gli aveva spiegato che Don Francesco evitava di ungerlo perché così, *anche* stando nello studio, ch'*era* in fondo al cortile, sapeva sempre se qualcuno entrava o usciva. Angelo entrò con la trepidazione di sempre, e il sabbione del cortile sgrigliolava sotto *le bullette* dei suoi *scarponi*. Sarebbe bastato anche questo per avvertire Don Francesco della sua presenza. Il vecchio, per fargli intendere che aveva capito, *si raschiava la gola* e *tossicchiava* dal fondo del suo antro, dove stava *rintanato* come un gufo. Eppure *era stato lui a chiamarlo, anche quella volta*: *aveva mandato, come al solito,* comare Verdiana, la sua vicina di casa, che arrivava sempre in sottanella e *corsetto*, con il fazzoletto giallo *legato* alla testa, brontolando che non le lasciava mai *fare* in pace i suoi lavori.– Stavo *passando al setaccio* la farina – […] (Prima parte, incipit)[11].

El niño *golpeó* la cancela de madera, *similar* en todo a la de la casa de su madre, en la calleja del Carrubo, y esperó en silencio; *poco después*, la voz ronca y potente de Don Francesco Fulgheri se dejó oír desde el interior: – ¿Quién es?

– ¡Soy yo! – *gritó* Angelo con su *vocecita*, su voz de monaguillo, como decía Don Francesco para hacerlo *enojar*.

Sin esperar más, el chico empujó la cancela, que se abrió con un *prolongado* gemido. Su madre le había explicado que Don Francesco no la engrasaba porque así, *incluso* estando en el estudio, que *se hallaba* en el fondo del patio, siempre sabía si alguien entraba o salía. Angelo entró con la ansiedad de siempre, y la gruesa arena del patio crujía bajo *las suelas* de sus *botas*. Hubiera bastado tan sólo eso para que Don Francesco se diera cuenta de su presencia. El viejo, para hacerle notar que había oído, *se aclaraba la garganta* y *tosía levemente* desde el fondo de su antro, donde estaba *recluido* como un búho. Sin embargo, *también esta vez lo había lamado él mismo: como de costumbre, había enviado* a la comadre Verdiana, su vecina, que siempre llegaba en enaguas y *corsé*, con el pañuelo amarillo *atado alrededor de* la cabeza, rezongando que nunca la dejaban *llevar a cabo* en paz su trabajo. – Estaba *cerniendo* la harina – […].

[11] *Paese d'ombre* (prefazione di Sandro Maxia), Nuoro, Illiso, 1998, p. 45.

B.

Ricominciò a piovere quella stessa notte, e continuò ininterrottamente per giorni e giorni, come zio Raimondo aveva previsto. Quando la terra si fu imbevuta, *mille rivoli* scesero dalle montagne, e unendosi formavano torrenti che trascinavano ***nella loro corsa rapinosa*** terra, sassi, sterpi, cespugli, e persino *interi alberi con le radici che* ostruivano *o rendevano più violenta* la *corsa* de*i* torrenti, specialmente quello in cui tutti gli altri confluivano, la Fluminera, che *attraversa* tutto il paese ***da monte a valle***, e il cui corso non era stato ancora regolato. Il torrente *infuriava contro* gli argini e *scalzava* le fondamenta delle case (Seconda parte, incipit, p. 105)

Volvió a llover aquella misma noche, y siguió lloviendo sin interrupción durante días y días, tal como el tío Raimondo había previsto. Cuando la tierra estuvo bien empapada, *infinidad de arroyuelos* bajaron de las montañas y, al unirse, formaron torrentes que arrastraban piedras, brezos, matorrales y hasta árboles desarraigados que obstruían *o aceleraban* el *fluir* de *esos* torrentes, en especial el que los reunía a todos, el Fluminera, que *cruz**aba*** todo el pueblo y cuyo curso aún no había sido encauzado. El torrente *presionaba las* orillas y *socavaba* los cimientos de las casas (p. 65).

C.

Forse non sarebbe tornato, forse non avrebbe mai più rimesso piede in quella vecchia casa, dalla quale si staccava con tanta *leggerezza* […]. Lo zio Oreste, nell'atto di ***salutarlo***, lo scuoteva energicamente, ridendo, lui così esile, così malato, quasi per farsi perdonare di non andare a combattere *chi sa* ***poi*** *perché e per chi*, e vinceva la commozione *dicendo* con voce sonora che la guerra sarebbe finita *a* primavera. Anche gli altri, zii e zie, e i nonni e gli amici *venuti a* ***salutarlo*** cercavano di dire la stessa cosa per fare coraggio *alla* ***mamma***, e tutti parlavano della primavera come se davvero la guerra dovesse finire con l'inverno […] E *poi, il giorno* arrivava, la carrozza si fermava davanti al portone, ed *era una tale pena* che, *alla fine*, tutti, tranne Marco e sua madre, non desideravano altro che di vederlo *partire* (Quinta e ultima Parte, pp. 346-347).

Quizá no volviera, quizá no pusiera más el pie en aquella vieja casa de la que se alejaba con tanta *desenvoltura* […]. El tío Oreste, en el momento de ***saludarlo***, lo sacudía energicamente, riendo, él tan endeble, tan enfermo, como para hacerse perdonar por no ir a combatir *quién sabe por quién y por qué*, y dominaba su emoción *declarando* con voz sonora que la guerra concluiría *al llegar* la primavera. También los otros, tíos y tías, abuelos y amigos, *acudían a* ***saludarlo****, e* intentaban decir las mismas cosas para dar ánimos *a* ***mamá,*** y todos hablaban de la primavera como si *de veras* la guerra tuviese que concluir *junto con* el invierno […]. Y *después llegaba* el día, el coche se detenía ante el portal, y *la pena era tan grande* que, *por fin*, todos, excepto Marco y su madre, no deseaban otra cosa que verlo *partir* (pp. 292-293).

D.

Quando tornò nello studio, *vide che* l'avvocato stava caricando il fucile. Lo vide prendere nel palmo della mano un po' di polvere nera, e *farla scivolare* nella lunga canna (p. 55) > Cuando volvió al estudio, *el* abogado estaba cargando el fusil. Lo vio coger en la palma de la mano un poco de pólvora negra y *meterla* por el largo cañón (p. 17).

Il ragazzo gli sorrise e alzò le mani per ripararsi dai rami sottili che gli *frustavano* il viso (p. 65) > El chico le sonrió y levantó las manos para protegerse de las ramas delgadas que le *flagelaban* el rostro. (p. 26).

[…] rimase sospeso a tre metri da terra, e vide il calesse allontanarsi per la strada *pianeggiante* (p. 65) > […] quedó suspendido a tres metros del suelo y vio alejarse la calesa por la carretera *del llano* (pp. 26-27).

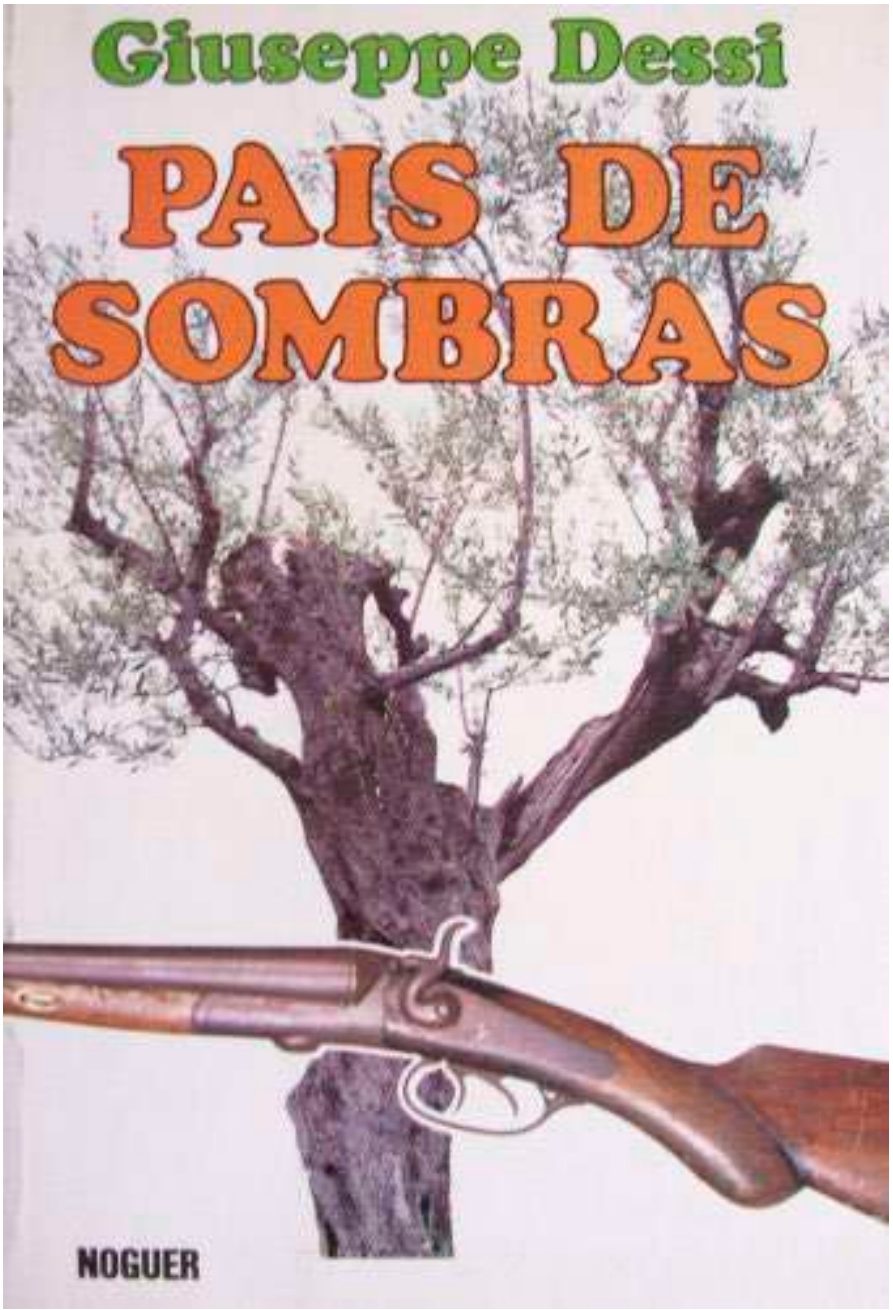
Nell'aria *era sospeso* un pulviscolo sottile rossastro (p. 65) > En el aire *había tan sólo* un sutil polvillo rojizo (p. 27).

Sentiva *lo sferragliare* che si allontanava e il battere ritmico degli zoccoli. La terra *gli portava* questi rumori ben distinti: era come se vedesse il calesse giallo con Don Francesco che agitava *le lunghe braccia magre* e, *più in là, oltre* la sua testa nuda e calva la groppa bianca di Zurito con il solco rosso della ferita (p. 66) > Oía *el ruido de la chatarra* que se alejaba y el golpeteo rítmico de los cascos. La tierra *le llevaba* distintamente esos ruidos: era como si viese la calesa amarilla con Don Francesco agitando *los brazos largos y flacos* y, *por delante* de su cabeza desnuda y calva, la grupa blanca de Zurito con el surco rojo de la herida (p. 27).

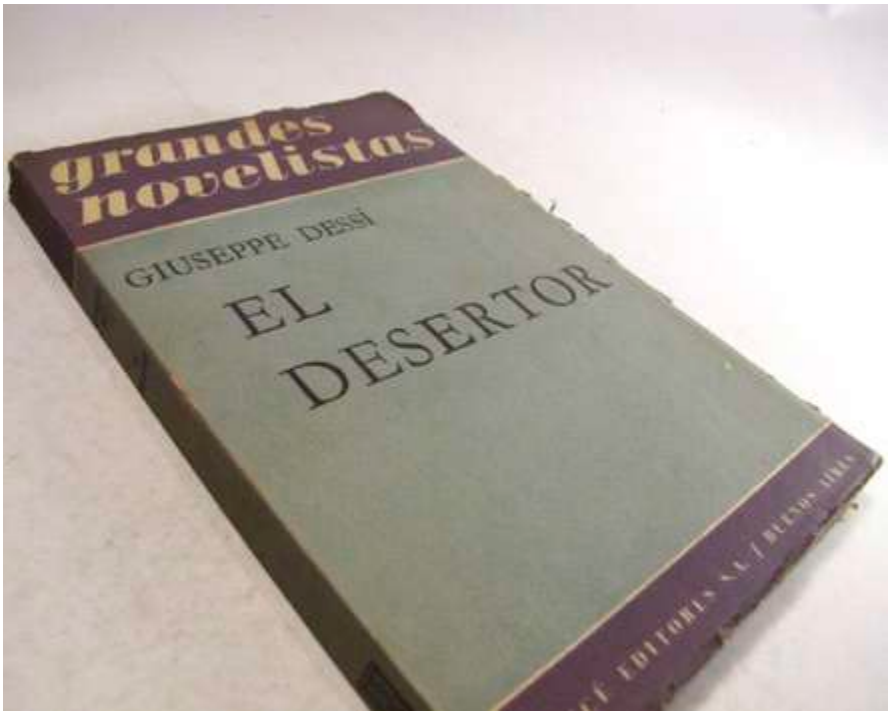
[…] e vide anche, *per un* attimo, la figurina nera di Don Francesco, sospesa sul groviglio [amasijo] del calesse giallo e del cavallo bianco (p. 66) > […] y vio también, *durante un* instante, la figurita negra de Don Francesco suspendida sobre el *enredo* de la calesa amarilla y el caballo blanco (p. 27).

Era un cane giovane, dal pelo giallastro, con lunghe striature nere che accentuavano il rilievo delle costole *sporgenti* (p. 101) > Era un perro joven, de pelo amarillento, con anchas estrías negras que acentuaban el relieve de las costillas (p. 59).

Io i cali li conosco. Fa troppe smorfie per essere un bravo cane (101) > Yo conozco a los perros. Hace demasiadas muecas para ser un buen perro (p. 59).



Edizione spagnola di *Paese d'ombre* (1977).



Edizione argentina del *Disertore* (1964).

LA RICEZIONE DI DESSÍ IN GERMANIA

Susanne Kleinert

1. *Le traduzioni*

La ricezione dell'opera di Giuseppe Dessí in Germania è stata piuttosto scarsa. In primo luogo è vistoso il fatto che esistono solo pochissime traduzioni delle sue opere. Già nel 1990, in un saggio sulla ricezione tedesca dei romanzi italiani pubblicati dal 1935 al 1955, Helene Harth[1] lamentava la mancanza di traduzioni delle opere di Dessí e la considerava come non scusabile, data la qualità letteraria dell'autore. Anche nel saggio di Leonie Schröder e Mauro Pala dedicato alla ricezione tedesca di vari autori sardi (Angioni, Dessí, Ledda, Lussu, Mannuzzu, Pintor, Salvatore Satta) nel periodo compreso tra il 1970 e il 1993, non appare nessuna traduzione di Dessí[2]. Purtroppo dal 1993 in poi la situazione non è cambiata[3]. Attualmente, infatti, non si trova nessuna traduzione di suoi testi in vendita sul mercato tedesco e anche il catalogo *online* delle biblioteche universitarie tedesche contiene poche traduzioni delle sue opere[4]. L'unico romanzo tradotto è *Il disertore*, pubblicato con il titolo *Das Lösegeld* nel 1962[5]. Esiste anche una traduzio-

[1] Helene Harth, *Der italienische Roman zwischen 1935 und 1955 und seine Rezeption in deutschen Übersetzungen*, in *Italienische Literatur in deutscher Sprache: Bilanz und Perspektiven*, a cura di Reinhard Klesczewski e Bernhard König, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1990, [pp. 155-170], p. 160. Il volume offre un bilancio della ricezione della letteratura italiana in Germania fino alla fine degli anni Ottanta.

[2] Cfr. Leonie Schröder e Mauro Pala, *Autori sardi in Germania* (1970-1993), in «La grotta della vipera. Rivista bimestrale di cultura», 1994, 68-69, [pp. 15-22], p. 15.

[3] Cfr. la bibliografia delle traduzioni di letteratura italiana, *Bibliographie der deutschen Übersetzungen aus dem Italienischen*. II - *Von 1730 bis 1990*, a cura di Frank-Rutger Hausmann, Tübingen, Niemeyer, 2005 (su cd-rom). Il catalogo *on-line* dei libri antichi in vendita (<http://www.zvab.com>, 02/13) contiene solo la traduzione del *Disertore* (*Das Lösegeld*) e la traduzione di *La giustizia* (*Die Gerechtigkeit*).

[4] Cfr. <http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk.html> (02/13).

[5] Giuseppe Dessí, *Das Lösegeld*, tr. tedesca di Yvonne e Herbert Meier, Olten-Freiburg im Breisgau, Walter-Verlag, 1962; nel 1969 ne uscì un'edizione nella Germania orientale, presso la casa editrice Volk und Welt. Purtroppo nell'edizione tedesca non vengono spiegate le ragioni che hanno condotto al cambiamento del titolo: 'Lösegeld' vuol dire infatti 'riscatto' (in una delle recensioni contemporanee alla pubblicazione, il cambiamento del titolo venne criticato: cfr. Alice Vollenweider, *Giuseppe Dessí: «Das Lösegeld»*, in «Neue deutsche Hefte», 91, 1963, 10, pp. 144-146, in particolare la p. 145).

Anna Dolfi (a cura di), *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, ISBN 978-88-6655-379-3 (print), ISBN 978-88-6655-363-2 (print), ISBN 978-88-6655-364-9 (online PDF), ISBN 978-88-6655-365-6 (online EPUB), © 2013 Firenze University Press

ne tedesca dell'opera teatrale *La giustizia*, intitolata *Die Gerechtigkeit*, in possesso del Museo Nazionale del Teatro di Monaco di Baviera (Deutsches Theatermuseum München)[6]. In due antologie di racconti italiani figurano testi di Dessí. La prima, dal titolo *Bilder und Abbilder. Italienische Erzählungen der Gegenwart*, uscita per il Biederstein-Verlag nel 1967, contiene una traduzione di racconti italiani scelti dai due volumi dei *Nuovi racconti italiani* pubblicati nel 1962 e 1963 dalla Nuova Accademia Editrice di Milano: fra questi compare anche *Die Flucht* (*La fuga*) di Dessí[7]. La seconda antologia, *Italienische Erzählungen des 20. Jahrhunderts*, curata da Klaus Stiller e uscita nel 1982 e 1988, comprende il racconto *Meine Ururgrossmutter Letizia* tradotto da Max Friedmann (*La mia trisavola Letizia*, tratto dalla raccolta *Lei era l'acqua*)[8]. Dopo non sono uscite altre traduzioni di racconti di Dessí nelle antologie che ho potuto controllare[9]. Possiamo quindi concludere che la ricezione in forma di traduzioni è avvenuta soprattutto negli anni Sessanta.

2. *La prima fase della ricezione: articoli e recensioni degli anni Cinquanta e Sessanta*

Secondo l'analisi di Richard Schwaderer sulle immagini e le voci relative all'Italia presenti in 145 riviste culturali tedesche, austriache e svizzere, la cultura

[6] Cfr. G. Dessí, *Die Gerechtigkeit*, tr. tedesca di Ursula Schuh, Monaco di Baviera-Vienna-Basilea, Theaterverlag Kurt Desch, 1960. Ringrazio il Museo del Teatro per avermi messo a disposizione una fotocopia della traduzione: si tratta di un dattiloscritto di 102 pagine, di difficile reperibilità ed escluso dal sistema del prestito interbibliotecario universitario tedesco. Anche tra gli studiosi questa traduzione è poco conosciuta: Leonie Schröder e Mauro Pala affermano per esempio che «di Giuseppe Dessí è stato tradotto soltanto *Il disertore*, nell'ormai lontano 1962» (L. Schröder e M. Pala, *Autori sardi in Germania* cit., p. 15).

[7] G. Dessí, *Die Flucht*, in *Bilder und Abbilder. Italienische Erzählungen der Gegenwart*, tr. tedesca di Herbert Schlüter, Monaco di Baviera, Biederstein Verlag, 1967, pp. 160-168.

[8] Giuseppe Dessí, *Meine Ururgrossmutter Letizia*, tr. tedesca di Max Friedmann, in *Italienische Erzählungen des 20. Jahrhunderts*, a cura di Klaus Stiller, Monaco di Baviera, Piper-Verlag, 1988, pp. 272-275.

[9] Le antologie di racconti italiani da me controllate sono: *Italien erzählt: 11 Erzählungen*, a cura di Hanna Kiel, Frankfurt am Main, Fischer, 1962; *Bilder und Abbilder. Italienische Erzählungen der Gegenwart*, a cura di Herbert Schlüter, Monaco di Baviera, Biederstein Verlag, 1967; *Racconti italiani moderni,* a cura di Hanna Dehio, Ebenhausen, Langewiesche-Brandt, 1971; *Italienische Erzählungen des 20. Jahrhunderts*, a cura di Klaus Stiller, Monaco di Baviera, Piper & Co., 1982. *Erzählungen des italienischen Realismus*, a cura di Johannes Hösle, Stoccarda, Reclam, 1985; *Italien erzählt: 25 Erzählungen*, a cura di Stefana Sabin, Frankfurt am Main, Fischer, 1988; *Un minimo di rispetto. Ein Mindestmaß an Respekt, Racconti italiani del Novecento. Italienische Erzählungen des 20. Jahrhunderts*, a cura di Theo Schumacher, Monaco di Baviera, DTV, 1989; *Italienische Erzähler,* a cura di Federico Hindermann, Zurigo, Manesse, 1991; *Sette nuovi racconti. Neue italienische Erzählungen*, a cura di Ina-Maria Martens, Monaco di Baviera, DTB, 1992; Martens, Ina-Maria, *Tutto sembrava normale: racconti italiani = Eigentlich war alles normal: italienische Erzählungen*, Monaco di Baviera, DTB, 2002; *Lasciami pensare un po': racconti italiani*, a cura di Ina-Maria Martens, Monaco di Baviera, DTB, 2003.

italiana viene recepita nel complesso positivamente nei paesi germanofoni. Tra la metà degli anni Cinquanta e la metà degli anni Sessanta la pubblicazione di articoli sul tema è particolarmente intensa e continua. Per quanto riguarda nello specifico la letteratura italiana, molti articoli sono dedicati a Dante e, tra gli autori del Novecento, a Pavese e a Moravia[10]. All'interno della bibliografia di Richard Schwaderer, che raccoglie i riferimenti alla cultura italiana contenuti nelle riviste culturali germanofone (pubblicate in Germania, Austria e Svizzera), la prima menzione di Dessí figura in un saggio di Guglielmo Petroni, intitolato *Die italienische Literatur der Gegenwart* [*La letteratura italiana contemporanea*][11] apparso nella rivista «Merkur» del 1957. Petroni riflette sulla crisi intellettuale nell'Italia degli anni del dopoguerra e, tra gli autori interessanti della generazione segnata dalla guerra, menziona Giuseppe Dessí insieme a Alfonso Gatto, Mario Luzi, Mario Tobino e Tommaso Landolfi[12]. Questo pur breve cenno, pubblicato però in una rivista culturale prestigiosa, può avere contribuito alla ricezione e alla traduzione di Dessí in Germania. Il nome di Dessí appare anche in un altro articolo che offre un panorama a tutto tondo del teatro italiano contemporaneo. L'autore dell'articolo, Gigi Lunari, considera la linea pirandelliana come esaurita e giudica la linea cattolica (Diego Fabbri) come poco promettente, riconoscendo maggiore vitalità al teatro di ispirazione sociale e/o marxista. Tra gli autori di questa terza tendenza annovera Dessí, insieme a Federico Zardi e a Luigi Squarzina[13].

Nelle recensioni dell'edizione tedesca del *Disertore*, la critica degli anni Sessanta dà un giudizio positivo sia della scrittura di Dessí che della traduzione. Nella rivista cattolica «Hochland», il critico Wolfgang Grözinger dedica alcune righe a Dessí, inserendolo in una rassegna di recensioni raggruppate sotto il titolo *Das Gefängnis Gesellschaft* [*La prigione della società*]. Secondo il suo giudizio Dessí contrappone diverse forme di tristezza: la tristezza ufficiale, la tristezza assoluta, inconsolabile, e la tristezza personale[14]. Un altro critico lamen-

[10] Richard Schwaderer, *Die Italien-Bilder und die Stimme Italiens in den deutschsprachigen Kulturzeitschriften nach 1945. Vorbilder, Zerrbilder oder Mythen?*, in *Italien-Ansichten / Immaginario dell'Italia*, a cura di Richard Brütting e Adrian La Salvia, Frankfurt am Main *et al.*, Peter Lang Verlag, 2005, pp. 159-176; nel periodo compreso tra il 1945 e il 1990, 93 articoli sono dedicati a Pavese, 92 a Moravia (cfr. ivi, p. 169 segg.). Su Dessí, la bibliografia di Schwaderer menziona 6 articoli e recensioni: cfr. Richard Schwaderer, *Italien-Bild und Stimme Italiens in den deutschsprachigen Kulturzeitschriften (1945-1990). Kommentierte Bibliographie*, Tübingen, Narr Verlag, 1998, pp. 164, 251, 272, 281, 310, 360.

[11] Le traduzioni italiane dei titoli tedeschi inserite tra parentesi quadre sono di chi scrive.

[12] Guglielmo Petroni, *Die italienische Literatur der Gegenwart*, in «Merkur», 11, 1957, [pp. 771-781], p. 779.

[13] Cfr. Gigi Lunari, *Italien*, nella rubrica *Das neue Drama anderswo* (*Il nuovo dramma altrove*), in «Theater der Zeit: Zeitschrift für Politik und Theater», 4, 20 (1965), pp. 26-28.

[14] Wolfgang Grözinger, *Panorama des internationalen Gegenwartsromans. Gesammelte "Hochland"-Kritiken 1952-1965*, a cura di Erwin Rotermund e Heidrun Ehrke-Rotermund, Paderborn *et al.*, Ferdinand Schöningh-Verlag, 2004, p. 374.

ta che Dessí non abbia suscitato l'attenzione che meritava e interpreta il romanzo come vicino allo stile di Vittorini, ma gli riconosce, al contempo, un carattere autonomo[15]. Nel 1963, Alice Vollenweider, un'autrice importante per la ricezione della letteratura italiana in Germania, dedica una recensione abbastanza lunga alla traduzione del *Disertore*. Sottolinea l'importanza del motivo del silenzio e del ricordo, e distingue positivamente la scrittura di Dessí dalle tendenze folkloristiche dell'opera di Grazia Deledda[16].

3. *La critica accademica*

Per un lettore tedesco che non sappia leggere l'italiano è difficile informarsi sull'opera di Dessí. Nella storia della letteratura italiana curata da Volker Kapp viene menzionato soltanto il romanzo *Paese d'ombre*; nella storia della letteratura italiana di Manfred Hardt il suo nome manca completamente[17]. Non esiste nessuna monografia e nemmeno un qualche saggio monografico di qualche ampiezza che presenti un approccio complessivo alla sua opera[18]. L'unico studio ampio su Dessí che esista in lingua tedesca è incentrato sul romanzo *Paese d'ombre*. Nella sua tesi di dottorato *Studien zur (modernen) sardischen Literatur: Die Menschen- und Landschaftsdarstellung bei Grazia Deledda, Salvatore Satta, Giuseppe Dessí und Gavino Ledda*, scritta sotto la direzione di Hans Ludwig Scheel presso l'Università del Saarland e pubblicata nel 1986, Maria Schläfer mette a confronto la rappresentazione della *conditio humana* e del paesaggio in alcune opere scelte di Deledda, Satta, Dessí e Ledda. La bibliografia relativa a Dessí non contiene titoli di studi tedeschi, ad ulteriore conferma della scarsa ricezione germanofona dell'autore, si basa invece sugli studi italiani, in particolare su quelli di Anna Dolfi, Mario Miccinesi e Michele Tondo. L'autrice dichia-

[15] Cfr. Humbert Fink, *Mariangelas Geheimnis*, in «Wort und Wahrheit», 18 (1963), pp. 228-229.

[16] Cfr. la seguente affermazione: «Die Erinnerung ist für Dessí ein Filter, der die Wirklichkeit von allen überflüssigen Einzelzügen befreit und die Gefahr der pittoresken Folklore bannt, die im Werk seiner großen sardischen Vorgängerin Grazia Deledda oft so unheilvoll wuchert.» [«Il ricordo è per Dessí come un filtro che libera la realtà da tutti i suoi tratti caratteristici superflui e scongiura così il pericolo di cadere nel pittoresco e nel folclorico, elementi che invece funestano tanto spesso l'opera della grande scrittrice sarda che lo ha preceduto: Grazia Deledda»] (Alice Vollenweider, *Giuseppe Dessí: «Das Lösegeld»* cit., p. 146; la trad. it. è di chi scrive).

[17] Cfr. *Italienische Literaturgeschichte*, a cura di Volker Kapp, Stuttgart-Weimar, Metzler Verlag, 1992, p. 382; Manfred Hardt, *Geschichte der italienischen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996. Johannes Hösle, *Die italienische Literatur der Gegenwart. Von Cesare Pavese bis Dario Fo*, Monaco di Baviera, Beck Verlag, 1999, p. 238 contiene un breve accenno a Dessí.

[18] Per la critica accademica tedesca cfr. soprattutto la *Romanische Bibliographie: Literaturwissenschaft*, Tübingen, Narr. La bibliografia specialistica di Salvatore Sanna, *Bibliographie: deutsche Beiträge zur Erforschung der Insel. Sardegna, una bibliografia*, Pullach [Isartal] *et al.*, Verlag Dokumentation, 1974, non contiene nessun titolo di studi redatti da autori tedeschi su Dessí.

ra di essersi avvicinata agli autori sardi attraverso il suo contatto personale con la Sardegna e prende le mosse dall'affermazione delle particolarità della cultura sarda: in proposito cita fra l'altro la tesi dessiana formulata in *Narratori di Sardegna*, secondo la quale preistoria e storia coesisterebbero all'interno di questa cultura. Partendo dall'ipotesi dell'esistenza di una forte differenza della cultura sarda rispetto ai centri culturali italiani, la Schläfer si esime dall'analisi dei tratti comuni tra i quattro autori, perché il fatto di appartenere alla cultura sarda rappresenta di per sé una sorta di *tertium comparationis*. Attraverso un confronto tra Deledda, Satta e Dessí individua un aspetto caratteristico di quest'ultimo: l'ambivalenza esistente tra il suo concetto dell'astoricità della Sardegna e la consapevolezza storica che arrichisce i suoi testi di riferimenti cronologici precisi[19]. Tra Deledda e Satta da un lato e Gavino Ledda dall'altro, Schläfer riconosce in Dessí una posizione intermedia, perché la riflessione sull'esistenza umana lo avvicinerebbe ai primi due autori, mentre la volontà di liberare l'individuo da situazioni storiche intollerabili lo accomunerebbe a Gavino Ledda. Questa interpretazione dell'opera di Dessí è in qualche modo conseguente alla decisione di esaminare un arco di tempo piuttosto ampio, scegliendo la serie Deledda–Satta–Dessí–Ledda. In questo quadro, la posizione cronologica intermedia di Dessí conduce quasi automaticamente ad attribuire ai contenuti della sua opera una posizione altrettanto intermedia. Nel capitolo su *Il paese d'ombre*, la Schläfer non insiste però troppo su queste asserzioni preliminari. Cerca di presentare soprattutto la tematica del romanzo attraverso un'analisi del protagonista, Angelo Uras, nel quale l'autrice riconosce due aspetti tra loro abilmente intrecciati: l'impegno storico-politico e la condizione esistenziale soggettiva, cioè la solitudine e il dolore. La Schläfer ricostruisce la funzione del protagonista, che consiste nel mediare tra lo stato piemontese e la popolazione locale, e tra tradizione, modernizzazione e rivoluzione - scelta simboleggiata dal riformismo di Uras. Altri personaggi analizzati nel loro significato politico-sociale sono Francesco Fulgheri, Sante Follesa, i nobili, i 'colonialisti' Antonio Ferraris e Giuseppe Antola; le percezioni di Valentina vengono invece messe in relazione con le letture proustiane di Dessí. Come nei paragrafi sui personaggi, anche in quello dedicato alla rappresentazione della natura – e in particolare della natura intesa come «paesaggio dell'anima» in *Paese d'ombre* (p. 307) – l'analisi si limita soltanto all'ambito dei contenuti[20]. Può darsi che l'autrice abbia soprattutto voluto fornire delle informazioni sul testo già sostenute dalla critica italiana e lasciare parlare il romanzo stesso tramite una grande quantità di citazio-

[19] Cfr. Maria Schläfer, *Studien zur (modernen) sardischen Literatur: Die Menschen- und Landschaftsdarstellung bei Grazia Deledda, Salvatore Satta, Giuseppe Dessí und Gavino Ledda*, Tesi di dottorato di ricerca, Università del Saarland, Saarbrücken, s.e., 1986, p. 27.

[20] Secondo il giudizio negativo di Leonie Schröder e Mauro Pala, si tratta di «un ibrido tra riassunto e parafrasi dei romanzi in questione» e inoltre «manca ad esempio qualsiasi accenno a figure retoriche o concetti complessi» (L. Schröder, M. Pala, *Autori sardi in Germania* cit., p. 16).

ni. Nel suo paragone conclusivo tra i quattro autori, la Schläfer considera l'immagine della Sardegna arcaica come una costante presente nelle opere analizzate e afferma che le differenze risultano solo dai punti di vista legati alla rappresentazione dell'isola. Interpreta inoltre il romanzo di Dessí come meno pessimista delle opere della Deledda e di Satta, sostenendo che la posizione politica socialista di Dessí non gli avrebbe permesso di rinunciare a ogni forma di ottimismo storico (p. 400). In ultima analisi, lo studio della Schläfer rimane completamente vincolato al tema della Sardegna: con l'eccezione dell'influsso esercitato dall'opera di Proust, le letture delle opere letterarie e filosofiche straniere compiute da Dessí non vengono considerate, e non si fa riferimento nemmeno alle sue conoscenze della cultura tedesca.

Nel loro saggio dedicato alla ricezione della letteratura sarda in Germania, Leonie Schröder e Mauro Pala rimproverano a Maria Schläfer di non essersi distaccata dal *topos* della Sardegna arcaica: «Manca insomma un atteggiamento critico, cioè distaccato e attento alle dinamiche della storia recente, verso un'immagine vagamente stereotipa della Sardegna, luogo comune folkloristico che anzi la Schläfer finisce per abbracciare entusiasticamente»[21]. Nella sua tesi di dottorato sui miti della Sardegna, la stessa Leonie Schröder cerca di precisare il contesto dell'immagine della Sardegna arcaica mediante un'analisi dei legami esistenti tra testi letterari e saggistica regionale. In questo modo il concetto dell'arcaicità dell'isola viene storicizzato. Il suo studio, incentrato su un confronto tra il concetto di identità sarda e i vari concetti di identità nazionale, non affronta purtroppo l'opera di Dessí, ma testi di Cambosu, Masala, Salvatore Satta, Angioni e Mannuzzu. Nell'introduzione, Dessí viene identificato con l'immagine della Sardegna mitica, arcaica (e accomunato a D.H. Lawrence e Elio Vittorini), senza però tenere conto della sua riflessione storica[22]. L'assenza di Dessí nell'elenco delle opere trattate è motivata evocando la fama dello scrittore: la Schröder si è proposta infatti di dedicare il suo studio ad autori rappresentativi, ma meno indagati dalla critica[23].

Anche un libro recente della studiosa austriaca Birgit Wagner, *Sardinien – Insel im Dialog: Texte, Diskurse, Filme* (2008)[24], non contiene interpretazioni di opere di Dessí. La Wagner analizza testi di autori più recenti, come per esempio Atzeni, Fois, Angioni. In conclusione, quindi, si può affermare che la rice-

[21] Ivi, p. 16. Rimproverano anche all'autrice di avere riproposto la stessa impostazione in un articolo pubblicato cinque anni dopo: M. Schläfer, *Sardinien – Insel im Schatten*, in «Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart», 11 (1991), pp. 82-95.

[22] Cfr. L. Schröder, *Sardinienbilder. Kontinuitäten und Innovationen in der sardischen Literatur und Publizistik der Nachkriegszeit*, Frankfurt am Main *et al.*, Peter-Lang-Verlag, 2001, p. 28, n. 41. L'opera di Dessí viene inserita nella linea deleddiana, senza badare alla distanza che Dessí prese rispetto allo stile della Deledda.

[23] Cfr. ivi, p. 41.

[24] Cfr. Birgit Wagner, *Sardinien – Insel im Dialog: Texte, Diskurse, Filme*, Tübingen, Francke, 2008.

zione di Dessí in Germania presenta ancora molte lacune: moltissime sue opere non sono tradotte e anche la critica universitaria finora non si è interessata ai suoi testi, tranne che al romanzo *Paese d'ombre*. Secondo le osservazioni critiche di Pala e Schröder la ricezione della letteratura sarda in genere si lega strettamente al *topos* dell'isola arcaica, un *topos* che non favorisce il dibattito sulle realtà regionali: «Si può infatti azzardare che esistono determinati fattori comuni nella ricezione di autori sardi in Germania, che poi confluiscono nell'immagine della Sardegna chiusa ed introvertita, responso ecologico e dunque *comunque* positivo ad un mondo tecnologizzato». E, più avanti: «In altre parole, ad uno scarso interesse per realtà regionali specifiche fa riscontro un'idealizzazione della natura, *urwuechsig* ovvero primigenia»[25]. Anche se le mie osservazioni manifestano un certo pessimismo, c'è da sperare che le nuove tendenze della critica letteraria, dirette verso una decostruzione dei *topoi* identitari chiusi e rigidamente fissati – tendenze rappresentate per esempio dalla Schröder (2001) e dalla Wagner (2008) –, possano finalmente contribuire a creare nuove interpretazioni dell'opera di Dessí.

[25] L. Schröder - M. Pala, *Autori sardi in Germania* cit., p. 20.

GIUSEPPE DESSÌ

Die Flucht

Der Zufall hatte sie zusammengeführt. Alles schien zufällig so zu kommen. Erst danach zeigte sich die logische Gesetzmäßigkeit, das Verhängnis. Sie waren alle drei aus Sardinien und entschlossen, jede Gefahr auf sich zu nehmen, wenn sie sich damit aus ihrer gegenwärtigen Lage befreien und den Wirren entgehen konnten, in die die Ereignisse nach dem 8. September 1943 Italien gestürzt hatten.

Am meisten gefährdet von ihnen war der Soldat Giovanni R., ein Hirt aus der Gallura, der aus einem Transport nach Deutschland entkommen war, nachdem er einen deutschen Unteroffizier mit ein paar Schlägen betäubt hatte. Wenn man ihn sah, konnte man glauben, er stamme aus Sizilien oder Kalabrien, klein und dunkel, wie er war, aber sobald er sprach, wußte man nicht mehr, aus welcher Ecke Italiens er kam, und das machte die Leute mißtrauisch. Er hatte eine harte, tonlose Aussprache. Untereinander sprachen die drei Verspreng̃ten nur sardisch. Erst dann verlor der Hirt den Ausdruck von Widerborstigkeit und Fremdheit, den er sonst zeigte. Bis zum letzten Augenblick blieb er unentschlossen, ob er den beiden anderen bei ihrem verzweifelten Unternehmen folgen sollte.

Als alles vorbereitet war, warteten sie noch ein paar Tage bis zum letzten Mondviertel, und kamen endlich eines Abends, in angstvoller Spannung, von verschiedenen Orten aus am vereinbarten Platz zusammen.

Der Strand war an dieser Stelle gänzlich verlassen. Nur ein paar Bretterbuden standen da, von ihren Eigentümern in der

Eile nicht mehr auseinandergenommen. Weil sie auf alles gefaßt waren, kam Ruhe über sie. Sie wußten, daß in einer der Hütten jemand sein konnte, der sie beobachtete und darauf wartete, das Alarmzeichen zu geben und sie mit einer Maschinengewehrsalve niederzustrecken, oder daß aus dem Pinienwäldchen plötzlich eine Streife treten konnte.

Der Gefreite Mario N., im Zivilleben Straßenbahner in Sant'Avendrace, putzte sich geräuschlos die Nase mit einem Lumpen, der ihm als Taschentuch diente, und den er sorgsam gefaltet wieder in die Tasche steckte. Mit der Empfindlichkeit der Brustkranken spürte er die Kühle des Sandes von den Füßen bis zu den Knien aufsteigen.

Stefano entkleidete sich und ging ohne zu zögern ins Wasser. Mit mächtigen Armbewegungen schwamm er auf den Ponton zu, hinter dem das Boot versteckt lag. Es war nicht so dunkel, wie es ihnen eben noch vorgekommen war, vielmehr verbreitete das Meer, einer blankpolierten Silberplatte gleich, ein diffuses Licht, einen vagen Widerschein, der mit dem Wind von Norden nach Süden lief. Den schwarzen runden Kopf Stefanos hätte man von weitem sehen können, ebenso den weißen Arm, der in regelmäßigem Rhythmus aus dem Wasser emportauchte.

Auf einmal sahen sie ihn mit der Hand winken, und gleich darauf war er verschwunden. Der Hirt, der auf den Fersen kauerte und gerade dem Gefreiten sagte, er wolle nicht mit, erhob sich und schlug sich mit der Hand auf den Schenkel. Der andere beruhigte ihn. Er kannte diese Bewegung von den Jungen in Cagliari, die, bevor sie im Binnenhafen untertauchen, dies mit dem Heben der rechten Hand ankündigen, während sie sich gleichzeitig mit der linken Mund und Nase zuhalten. Stefano wollte damit nur sagen, daß er eine Welle unter Wasser schwimmen würde. Der Hirt hockte sich wieder auf die Fersen und blickte angespannt auf den Punkt, an dem Stefano verschwunden war. Nach einer Weile sah er ihn neben dem verankerten Ponton wieder auftauchen.

Traduzione tedesca di *Fuga* (1967).

DESSÍ NEI PAESI BASSI: «IL DISERTORE», UN NOBILE IGNOTO

Inge Lanslots

1. *Prolegomeni*

Delineare lo *status questionis* della ricezione dell'opera di Dessí e della figura dello scrittore sardo nei Paesi Bassi – cioè in quelli storici –, lascia perplesso sia lo studioso che il lettore assiduo di letteratura italiana perché la ricerca risulta fin troppo povera. Non solo non sono rintracciabili saggi né recensioni sull'opera dessiana nelle lingue dei Paesi Bassi, ma non sono neanche disponibili traduzioni recenti di testi. Sono fuori catalogo le traduzioni del *Disertore*, l'unico romanzo che sia apparso sia in neerlandese che in francese; esemplari del libro sono del tutto rari nelle biblioteche, presso gli antiquari, *on line*.

Stando così le cose, il progetto di introdurre, o meglio di reintrodurre Dessí su un mercato come quello belga, caratterizzato dal bilinguismo, e in quello olandese, non sarà impresa di facile realizzazione. La promozione dell'opera di Dessí dovrebbe affrontare un mondo editoriale teso al facile successo, dominato da modelli anglosassoni e da testi di genere, per lo più *fantasy* o *noir*. In tale contesto commerciale Dessí sarebbe subito emarginato come autore di nicchia o come rappresentante di una letteratura regionale. Il rilancio di Dessí richiederebbe una complessa preparazione e dovrebbe ispirarsi alla riedizione italiana della sua opera complessiva, curata dalle edizioni Ilisso, che hanno accompagnato ogni testo con un'introduzione e una nota bio-bibliografica. In questa prospettiva sarebbe opportuno iniziare proprio dal libro già tradotto, *Il disertore*, perché la tematica del romanzo edito nel 1961 da Feltrinelli (nella collana diretta da Giorgio Bassani), supera l'insularità sarda a favore di *topoi* universali (come il conflitto), questioni etiche e ideologiche, come il dolore, il lutto, il silenzio, l'intemporalità… in una composizione narrativa pluriprospettica[1].

[1] Cfr. Anna Dolfi, *La parola e il tempo. Giuseppe Dessí e l'ontogenesi di un 'roman philosophique'* [1977], Roma, Bulzoni, 2003, p. 248.

Anna Dolfi (a cura di), *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, ISBN 978-88-6655-379-3 (print), ISBN 978-88-6655-363-2 (print), ISBN 978-88-6655-364-9 (online PDF), ISBN 978-88-6655-365-6 (online EPUB), © 2013 Firenze University Press

2. *Dessí e il tempo storico*

Il disertore narra la storia di Mariangela Eca che perde i due figli durante la Grande Guerra: uno muore nel conflitto, l'altro come disertore o, se si vuole latitante, dopo un'agonia di cinque giorni nell'ovile della famiglia, in montagna. Benché scomparsi in circostanze molto diverse – all'epoca la loro morte era considerata in modo diametralmente opposto: in un caso come sacrificio per la Patria, nell'altro come atto di vigliaccheria –, i figli sono vittime della stessa causa, una guerra che è estranea al mondo della madre («La colpa è di chi vuole la guerra, di chi non sa evitare la guerra»[2]). La scomparsa di Saverio e quella del fratello minore Giovanni gettano la madre in uno stato di apatia e in un'atonia che solo occasionalmente don Pietro, il vecchio viceparroco di Cuadu, riesce a interrompere. Il racconto muto della *Mater dolorosa*[3] viene completato da quello di don Pietro, anche lui piuttosto taciturno, e ingiustamente sospettato di aver spinto Mariangela a contribuire alla costruzione di un monumento per i Caduti – si tratta di una costante nell'opera di Dessí – con la somma sproporzionata di 835 lire, che in realtà la donna aveva accumulato lavorando per ben quattordici anni per il viceparroco e che alla fine si vedrà costretta a donare in modo anonimo, cinque lire alla volta, fino ad arrivare a 850 lire. Tra il dono iniziale e quello finale Don Pietro deve fronteggiare i notabili della città e della Chiesa che già si preparano all'avvento del fascismo anche proprio tramite la costruzione del monumento, mentre per Mariangela si tratta solo di un puro atto commemorativo per i figli, vittime della Guerra, che proprio grazie al monumento potrebbero avere finalmente lo stesso statuto. Per Mariangela il monumento è il luogo dove vita e morte si toccano, ma lo è ancora di più l'ovile della Baddimanna dove al suo ritorno si nasconde il disertore Saverio, e dove ci sarà poi la sua tomba. L'ovile, infatti, è e sarà sempre il nucleo del mondo di Mariangela, il luogo segreto al paese, Cuadu, la negazione del mondo a lei estraneo, rappresentato dalla penisola e dalla realtà storica, come ben illustra un brano del secondo paragrafo del I capitolo, che faccio qui seguire dalla traduzione:

> Lei non si era accorta e non si accorgeva di ciò che avveniva nel mondo circostante, anzi le pareva che tutto fosse rimasto come quando i suoi figli si facevano uomini pascolando i loro branchi di capre nel bosco di Baddimanna e lavoravano il formaggio e la ricotta nel vecchio ovile. / Cuadu, il mondo intero, fin dove lei poteva arrivare a immaginarselo, era sempre come quando loro due l'avevano lasciata a piangerli: e con lei il padre, ormai vecchio e inabile, e la moglie di Saverio, il maggiore (D 45).

[2] Giuseppe Dessí, *Il disertore* [1961], Prefazione di Sandro Maxia, Nuoro, Ilisso, "Biblioteca sarda", 2004, p. 103. Da ora in poi, i riferimenti al romanzo (siglato D) saranno seguiti dalla menzione del solo numero di pagina.

[3] D 23.

> Voor haar was de tijd blijven stilstaan en het scheen haar of alles zo gebleven was vanaf het ogenblik, dat haar beide zoons nog bij de kudden waren in Baddimanna en kaas maakten in de oude schaapskooi. / Cuadu, dat voor haar de wereld betekende, was in haar ogen zoals het altijd was geweest en zo was ook met haar man, nu oud en invalide, en de vrouw van Saverio, haar oudste zoon.
>
> Elle n'avait pas été consciente de l'évolution du monde environnant et ne l'était pas encore. Tout était resté pour elle au temps où ses garçons devenaient hommes, menant paître leurs troupeaux de chèvres dans le bois de Baddimanna et préparant les fromages dans la vieille bergerie. / Cuadu, et même le monde dans la mesure où elle pouvait l'imaginer, demeuraient tels qu'à leur départ qui l'avait laissée en larmes, seule avec le père désormais vieux et malhabile, et la femme de Saverio, son aîné[4].

L'ovile è uno spazio prettamente sardo, senza coloriture folcloristiche[5], nello stile realistico e sobrio di Dessí diventa uno spazio universale, di rifugio, di lutto…, nel quale il lettore, più o meno sardo, può identificarsi[6]. È il luogo dove ci si può sottrarre al peso della Storia, è quindi uno spazio intemporale, un non-luogo, un nucleo della narrazione circondato dal silenzio.

Altri luoghi (Iglesias) o abitudini culturali sarde (tradizioni paesane o gastronomiche) ricorrono nel testo senza avere bisogno di contestualizzazione nella parte introduttiva di una nuova eventuale edizione del romanzo. I riferimenti storici, piuttosto, si gioverebbero di un quadro maggiormente dettagliato, già che niente del genere esiste nelle traduzioni che risalgono alla prima metà degli anni Sessanta[7]. La traduzione francese, infatti, non ha introduzione, solo una breve nota bio-bibliografica sul risvolto di copertina e alcune note di stampo storico-culturale (F, 19, 21, 57, 61, 149, 150) di ridotta importanza che però interrompono la lettura – per presentare Carmen Boni, attrice del film muto (F, 149), per esempio, sarebbe bastata un chiarimento all'interno del testo. La mancanza quasi completa di un apparato paratestuale nella versione francese si

[4] G. Dessí, *De deserteur*, Vertaling: Yoshuah Barjitzchak, Den Haag, Kruseman "Isirisreeks", 1965, p. 7; *Le Déserteur (Il Desertore)*, Traduit de l'italien par Helena de Mariassy e Cristal De Lignac, Paris, René Julliard, 1963, pp. 7-8. Le citazioni, tratte dalle traduzioni analizzate nel testo, saranno precedute dalla sigla N (neerlandese) o F (francese) e seguite dalla sola numerazione di pagina.

[5] Peter J. Fuller, *Regional identity in Sardinian writing of the twentieth century; The work of Grazia Deledda and Giuseppe Dessí*, in «The Italianist», 2000, 20, [pp. 58-97], p. 76.

[6] Cfr. A. Dolfi, *La parola e il tempo* cit., p. 30; e *Giuseppe Dessí. Un pezzo di luna. Note, memorie e immagini della Sardegna*, a cura di Anna Dolfi, Cagliari, Edizioni Della Torre, "Tutti i libri della Sardegna", 2006, p. 12.

[7] Si noti che in Francia, grazie al monolinguismo ufficiale, la notorietà dell'autore sardo è maggiore. Lo testimoniano traduzioni relativamente recenti: G. Dessí, *San Silvano*. Traduit de l'italien par Gilberto Rossa avec la collaboration de Bernard Simeone. Postface d'Anna Dolfi, Paris, Verdier, "Collection Terra d'altri", 1980; *Pays d'ombre*, Roman traduit de l'italien par Susanne Charre e Christine Grillon, Arles, Actes Sud, 1991.

riflette anche nella semplicità della copertina, di colore bianco, che riproduce il nome dell'autore, il titolo, la menzione di genere (Roman), il nome dell'editore. Tutto quanto in rosso e in nero, circoscritto dall'impronta in nero di un piede (il destro). Si crea così un orizzonte d'attesa molto vasto, laddove la copertina della versione neerlandese, di nuovo bianca, menziona solo l'autore, il titolo, la casa editrice, presentando però un disegno a quattro colori: bianco verde, marrone e nero. Si vede un militare seduto su una sedia con in mano un fucile; sembra che stia soffrendo, così il lettore neerlandofono viene guidato nel testo molto più di quello francese. Lo si deduce anche dalla breve presentazione in quarta di copertina che nel caso della versione francese presenta informazioni più oggettive.

Tornando però alla questione dell'introduzione, quella del traduttore neerlandofono («Inleiding van de vertaler»: N, 5-6) è piuttosto schematica: in meno di due pagine si accenna alla specificità della lingua sarda, ben poco rilevante per la comprensione delle qualità intrinseche della narrazione del *Disertore*, e alla mancanza di formazione, ovvero al vasto analfabetismo dei 'nuovi' italiani, punto sollevato per giunta in modo paternalistico. La mera menzione di Iglesias come modello della cittadina di Cuadu non sembra avere nessun valore aggiuntivo. L'introduzione inizia del resto con l'analisi sbrigativa dell'appartenenza della Sardegna al Regno dei Savoia da cui parte l'unificazione d'Italia, mentre la presentazione di uno dei protagonisti del Risorgimento, Mazzini, viene relegata nell'unica nota del romanzo in neerlandese, nota in cui si allude di sfuggita agli altri protagonisti: Garibaldi e Cavour (N, 121). Un'introduzione valida, anche se sintetica, scritta appositamente per il pubblico della cultura ricevente, dovrebbe invece insistere sulle varie tappe del Risorgimento. Una maggiore comprensione del Risorgimento infatti getterebbe luce su certi sentimenti antinazionalistici non solo di Mariangela Eca, ma anche di altri abitanti di Cuadu, sentimenti dovuti soprattutto alla distanza tra il piano ufficiale e la realizzazione effettiva, e alla natura composita della penisola, nonché ai problemi con cui doveva confrontarsi la nuova nazione e che portarono al fallimento del Risorgimento agevolando in un certo qual senso l'avvento del fascismo. In questo contesto si spiegano meglio l'analfabetismo, le diversità socio-culturali, l'isolamento. L'arretratezza della Sardegna ha una sua origine storica, non è certo responsabilità della «costituzione fisiologica dei sardi», come ricorda Peter Fuller[8].

Andrebbe anche spiegato il fenomeno del banditismo, di cui si sa poco nei Paesi Bassi, nella misura in cui è in più punti del romanzo associato alla diserzione di Saverio, che in verità non è una ribellione nei confronti delle autorità militari – è molto più rivoluzionario da questo punto di vista don Pietro, se non nelle azioni, nelle idee. Da quello che Saverio confessa, non si è sicuri nemmeno

[8] P. J. Fuller, *Regional identity in Sardinian writing of the twentieth century* cit., p. 62.

che il giovane abbia ucciso il suo capitano, anzi, è molto probabile che la morte del superiore sia dovuta al fuoco nemico. Vale la pena notare che la ragione della diserzione di Saverio non viene rivelata alla madre, mentre nella traduzione in neerlandese leggiamo che il segreto 'pesa', non a Saverio, ma proprio alla madre (N, 37-38): si tratta di un errore interpretativo del traduttore che ha impregnato tale 'peso' della simbologia cattolica. A prescindere dall'eventuale colpa di Saverio, nel romanzo non si riscontra infatti nessun indizio di condanna da parte del narratore che nella storia è il portavoce dell'autore. L'autore, il narratore e il parroco sono in sintonia con Saverio; pur avendo sentimenti patriottici[9] sono molto legati alla terra d'origine. Come ha osservato giustamente Sandro Maxia nella prefazione alla più recente riedizione del *Disertore*, il romanzo costituisce la tappa finale di un «itinerario ideologico e morale»[10]. Riflette il «credo pacifista»[11] dell'autore; e la convinzione etica di Dessí meriterebbe di essere oggetto di riflessione in una nota bio-bibliografica[12].

Infine, nell'introduzione si dovrebbe rilevare il latente fascismo insinuato nella società sarda dalle autorità governative, guidate dal marchese, e da quelle ecclesiastiche, rappresentate dal giovane arciprete Tarcisio Pau, insistendo sulla nomenclatura e sulle gerarchie. Il fascismo nascente viene percepito a Cuadu come un corpo estraneo e questo rende ancora meno popolare il regime. Sarà di nuovo l'anziano Pietro Coi che cercherà di conciliare il mondo paesano e quello ufficiale o nazionale. Nel monumento si ritrovano riuniti i due poli opposti, come illustra il brano seguente:

> Sentendone parlare dagli altri, si rafforzava sempre di più nella sua convinzione. Inoltre le pareva che il monumento fosse proprio l'opposto di quello che erano le parole sulla Patria e olocausto, che odiava. Sapeva che i nomi sarebbero stati scritti sull'arca, non altro: il monumento era silenzio. Era la fine di tutti i discorsi, di tutte le sciocchezze che si ripetevano sui giovani morti (D 57).

> Zij hoorde andere mensen erover spreken en meer en meer kreeg haar voornemen vaste vorm. Bovendien kwam het haar voor dat alleen het monument nu werkelijk het tegenovergestelde was van dat wat de woorden vaderland en offer betekenden, woorden die nu overal weerklonken. Zij wist dat er namen op de sokkel zouden worden gebeiteld, anders niets. Verder zou het monument zwijgen. Het zou het einde betekenen van alle disputen, van alle dwaze verhalen, die over haar jongens werden verteld (N, 28).

[9] Va ricordato l'aneddoto autobiografico col quale Dessí ricordava il disprezzo del padre, ufficiale, nei confronti dei disertori che, a suo parere, non meritavano nessuna forma di pietà.

[10] S. Maxia, *Prefazione* a G. Dessí, *Il disertore* cit., p. 9.

[11] *Ibidem.*

[12] P. J. Fuller, *Regional identity in Sardinian writing of the twentieth century* cit., p. 89.

> Plus elle entendait parler les autres, plus sa conviction se renforçait. Le monument lui paraissait devoir être l'inverse des paroles vaines sur la patrie et le sacrifice qu'elle détestait. Les noms seuls seraient inscrits sur le tombeau. Rien d'autre: le monument ne serait que silence. Il marquerait la fin de tous les discours, de toutes les bêtises qu'on répétait sur les jeunes morts (F, 28).

L'ambivalenza del monumento deriva dalla doppia lettura possibile: la simbologia dell'angelo che spiega le ali allude sia all'archiviazione del passato e alla rimembranza del dolore, sia alla glorificazione del futuro – si noti come la parola «Patria» nelle traduzioni non sia mai in maiuscolo. Non a caso il prete, in forte contrasto con gli isolani, non crede né alla commemorazione né alla glorificazione monumentale; è convinto che solo una lapide con il nome dei caduti potrebbe aiutare ad affrontare il trauma del passato. Don Pietro, che con il suo atteggiamento conciliatorio all'interno della narrazione personifica lo scrittore, è stato plasmato su modello gramsciano: trova il suo doppio laico nella figura del medico Urbano Castai.

3. *I volti e le lingue di Dessí: simbologia e ritmicità*

Oltre alla contestualizzazione storica della parte introduttiva, la traduzione di Dessí richiederebbe alcune esplicitazioni all'interno del testo piuttosto che in nota, come è il caso delle traduzioni esistenti. La mediazione delle idee di Dessí viene veicolata nel testo italiano da una lingua che non perde mai il tono lirico delle prime opere dell'autore sardo. Tale tonalità è andata perduta nelle traduzioni, specie in quella in neerlandese, ma in un tentativo di ricompensare la perdita il traduttore Yoshuah Barjitzchak ha arricchito i passaggi in cui si esprime il dolore e il lutto con immagini tratte dalla simbologia cristiana. Confrontiamo i tre testi:

> Perché tutto era stabilito da sempre. / Ma il figlio era lì, *davanti a lei*, innocente. / Così gli aveva messo tra le dita il rosario che teneva in fondo alla tasca della gonna, ed era andata a chiamare di nuovo il prete perché l'acqua benedetta levasse da lui anche l'ombra di quelle parole (D 90; corsivo nostro).

> Alles was in eeuwigheid van tevoren bepaald. / Maar hier lag haar zoon, voor haar, *als een piétà* en hij was schuldeloos. / Daarna was zij wat kalmer geworden en haar rozenkrans tussen zijn harde vingers gevlochten en was toen de priester gaan roepen, opdat hij met wijwater, de schaduwen, die haar woorden hadden opgeroepen, zou verjagen (N, 81; corsivo nostro).

> Car tout était établi depuis toujours. Mais le fils, *devant elle*, était innocent. Elle avait mis entre ses mains le chapelet qu'elle avait dans sa jupe, et elle était allée de nouveau chercher le prêtre pour que l'eau bénite efface sur son front l'ombre de ces blasphèmes (F, 82; corsivo nostro).

Nella traduzione neerlandese la posa della madre dolorosa, che, contrariamente a quello che dice l'originale, tiene in braccio il figlio, è paragonata a una pietà: si immortala così ulteriormente l'intemporalità del dolore di Mariangela in un'immagine da iconografia cattolica. Il testo finisce per perdere di suggestione e diventa troppo esplicito, proprio nel momento in cui si trova un altro errore interpretativo: «Tutto era stabilito in eternità in anticipo» (traduzione letterale di «Alles was in eeuwigheid van tevoren bepaald»). Va notato, tra parentesi, che nella stessa traduzione l'elemento descrittivo del rosario «che teneva in fondo alla tasca della gonna» è stato saltato.

L'immagine aggiunta della «pietà» è collegata all'arricchimento del testo nell'ultima parte del VI capitolo, nel brano in cui don Pietro cerca di capire i motivi e i pensieri di Mariangela:

> Forse lei credeva di avergli messo in testa l'idea della fuga, quando infantilmente, scioccamente, gli aveva fatto promettere di scappare, di mettersi in salvo, se non gli davano l'esonero. E dopo forse si era sentita responsabile, si era addossata la colpa della fuga pazzesca, per l'assurda preghiera fatta al figlio nel momento del distacco. Benché Mariangela non glielo avesse mai confessato, [don Pietro] era arrivato da solo alla certezza che lei si addossava la colpa di quel che era successo […] (D 63-64)

> Misschien meende ze in haar eenvoud, dat hij had moeten vluchten, omdat zij hem dit gezegd had, toen ze hem kinderlijk had doen beloven, dat hij voorzichtig moest zijn, zich niet nodeloos aan gevaar moest blootstellen en hem dwaas had aangeraden te ontsnappen en zich in veiligheid te stellen als hij geen vrijstelling zou kunnen krijgen. En nu had zich mogelijk de gedachte van de zonde van deze dwaze vlucht in haar vastgezet, toen zij haar zoon vroeg, ja angstig was blijven aanhouden te vluchten, als het nodig was, op hetzelfde ogenblik toen zij afscheid van hem nam. Toch wilde Mariangela het zichzelf misschien niet bekennen en was het mogelijk de zekerheid van deze *zonde*, die als *centenaarslast* op haar drukte, haar verpletterde, haar dagelijks wroegend vervolgde, omdat zij toch de ware oorzaak van de vlucht niet kende (N, 37-38; corsivo nostro).

> Peut-être croyait-elle lui avoir mis dans la tête l'idée de fuire, lorsque, sur une impulsion puérile, elle l'avait supplié d'échapper, de se mettre en lieu sûr si on ne lui accordait pas la dispense. Peut-être, ensuite, s'était-elle senti responsable, peut-être avait-elle pris sur elle la faute de cette fuite insensée pour avoir, au moment du départ, fait au fils cette absurde prière. Mariangela ne le lui avait jamais avoué; mais il en était arrivé tout seul à la certitude qu'elle assumait la *responsabilité* de ce qui s'est passé parce qu'elle ignorait la vraie cause de la fuite (F, 37; corsivo nostro).

Anche per chi non capisce il neerlandese è subito chiaro che il frammento in questione è molto più lungo degli altri proprio perché i pensieri di Mariangela vengono sviluppati ben due volte mentre non vengono mantenute delle com-

binazioni e vengono omessi certi elementi, come «scioccamente». Nel migliore dei casi si può attribuire la cosa ad una svista in fase redazionale. D'altra parte, nel testo, il raddoppiamento combinato con le omissioni sembra quadrare nella strategia di un traduttore incline a gonfiare la simbologia cristiana. Così «colpa» viene resa con «peccato»; mentre il peccato viene paragonato a un «centenaarslast», a un problema immenso, senza rimedio – nell'espressione idiomatica «centenaar» si riferisce in modo non ufficiale a un peso di 100 kg. Nella traduzione francese, invece, troviamo «responsabilité», termine che non ha questo carico né simbolico né idiomatico. I confronti, i paragoni e le immagini della versione francese sono dunque molto più vicini a quelli del testo di partenza.

Lo stesso vale per il ritmo della frase. Data la somiglianza, la parentela tra le due lingue romanze, il francese riesce a rendere le frasi composte, spesso molto lunghe, mentre in neerlandese si tende a suddividerle; il punto virgola viene quasi sistematicamente sostituito da un punto fermo. Il risultato è un testo paratattico, ampliato dall'uso eccessivo della congiunzione «en» (e)[13]. D'altra parte il traduttore francese non ha rispettato i capoversi dell'originale, unendo frasi distribuite su più capoversi – lo illustra il brano sul lutto appena analizzato. Si potrebbe pensare a un intervento editoriale[14], comunque sia il ritmo della traduzione francese è diverso dall'originale, come lo è il neerlandese, anche se ad altri livelli.

La traduzione neerlandese è quella più datata, non solo per la simbologia di cui abbiamo appena parlato. Secondo le norme attuali il gerundio italiano non si può rendere con un equivalente in neerlandese; andrebbero trovate forme aggettivali corrispondenti o frasi relative o dipendenti. Non sarebbe più accettabile neppure l'uso sistematico della forma tonica del pronome soggetto femminile (ora «zij» diventerebbe spesso «ze»). Oltre alle osservazioni morfosintattiche si imporrebbero cambiamenti lessicali. Andrebbero innanzitutto aggiornati il lessico e l'ortografia. Un esempio lampante è l'uso di «fotografie» (N, 46) invece dell'attuale «foto»; il «Circolo», «Sociëteit» (N, 42), diventerebbe «Vereniging». Oggigiorno, «zône» (N, 34) si scriverebbe «zone» e «don Piëtro» non avrebbe più bisogno dell'*umlaut*. Ovviamente le parole in sardo andrebbero mantenute, con una esplicitazione all'interno del testo, mentre gli errori lampanti («Iglesia» invece di «Iglesias»: N, 54) corretti.

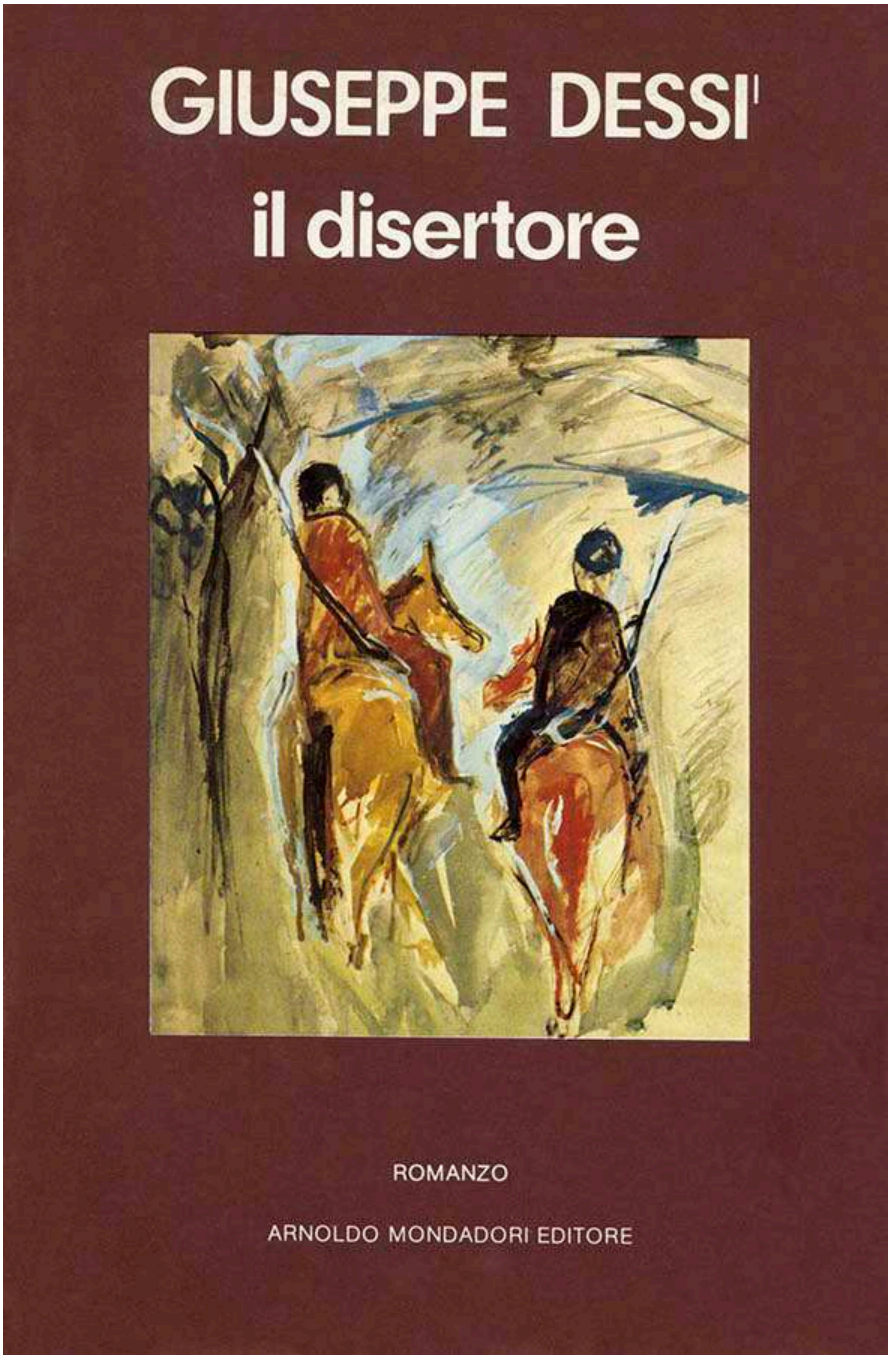
[13] Nel frammento già citato in cui, in neerlandese si insiste sulla posa della madre, si nota che l'apposizione, introdotta da una virgola («, innocente») viene sostituita da una frase paratattica: «*en hij was* schuldeloos» (N, 81; corsivo nostro; traduzione letterale: «e lui era innocente»).

[14] Va anche notato che nelle altre traduzioni in francese gli interventi a livello frastico sono maggiori, o se si vuole più visibili: le frasi più lunghe tendono a essere ridistribuite e in più occasioni l'ordine tra le subordinate e le indipendenti si rovescia. Nelle stesse traduzioni si riscontrano cambiamenti relativi ai rapporti temporali, e non solo all'interno delle frasi.

4. *Dessí e Il disertore oggi*

La traduzione in neerlandese, così problematica, come abbiamo visto, è chiaramente quella che richiederebbe una revisione profonda. Le omissioni inspiegabili, volontarie o meno che siano, e le aggiunte andrebbero sanate per restituire il tono lirico e le sfumature di Dessí. Il nostro giudizio sarà severo, ma una traduzione non può essere un esercizio di riscrittura.

La traduzione in francese del *Disertore* andrebbe invece confrontata ulteriormente con quelle di *San Silvano* e *Paese d'ombre*, che meriterebbero di essere tradotti in neerlandese, per spingere il lettore interessato alla lettura di romanzi che dimostrano la non incompatibilità tra identità regionale e nazionale. Così si potrebbe finalmente diffondere l'opera del Proust sardo.



Copertina dell'«Oscar» Mondadori del *Disertore*, con la riproduzione di un dipinto (*Cavalieri*) di Giuseppe Dessí.

GIUSEPPE DESSÍ IN POLONIA

Hanna Serkowska - Żaklina Wąs

«Giuseppe Dessí, 1909-1977, scrittore italiano»[1]: è tutto quanto si può rinvenire nelle enciclopedie polacche sul conto dello scrittore sardo, fatto che in sé già costituisce una prova manifesta della scarsa conoscenza in Polonia al giorno d'oggi. Al confronto, viene da pensare che se ne sapeva di più negli anni Sessanta. Questa costatazione desta qualche meraviglia, in quanto Dessí era noto prima che venisse pubblicato nel '72 (tradotto in Polonia nel 1975) *Paese d'ombre*, l'ultimo libro compiuto che lo rese internazionalmente noto e gli valse il Premio Strega. Ecco una riprova. Nel *Piccolo dizionario di scrittori italiani*, pubblicato nel 1969 dalla casa editrice Wiedza Powszechna, troviamo un'intera colonna dedicata all'autore, curata da Henryka Młynarska. Sotto la voce «Dessí», a fianco dei rituali e prevedibili cenni bio-bibliografici (l'origine sarda, l'elenco delle opere pubblicate sino a quella data), troviamo anche, seppur succinta, un'analisi del suo stile, unico, che permette di «poeticizzare» i paesaggi, e il riferimento ai drammi dei protagonisti che «vengono proiettati sullo sfondo delle sensazioni e delle relazioni di un'intera società».

Nel 1966 per i tipi della casa editrice Iskry[2] esce con la raccolta intitolata *13 współczesnych opowiadań włoskich* (*13 racconti italiani contemporanei*)[3], una breve silloge che annovera tra l'altro scrittori come Dino Buzzati, Cesare Pavese, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Anna Maria Ortese. Tra i tredici si trova Dessí, con il racconto *Isola dell'angelo*. Ma questo debutto dello scrittore sul mercato polacco passa del tutto inosservato. I nomi decisamente più noti di Calvino e Pasolini, nelle poche recensioni che uscirono, oscurano il nostro scrittore che non viene neanche menzionato. Strano, in quanto chi recensisce dovrebbe rivolgere l'atten-

[1] *Nowa Encyklopedia Powszechna PWN* (Nuova Enciclopedia Universale della casa editrice PWN), a cura di Barbara Petrozolin-Skowrońska, voll. 1-7.

[2] La casa Editrice *Iskry* (che esiste dal 1952) negli anni della Repubblica Popolare Polacca ha pubblicato diversi reportage e numerosi libri per i giovani, ed anche antologie di racconti delle varie letterature nazionali che per molti lettori sono diventate la prima occasione di contatto con famosi autori stranieri.

[3] La scelta dei racconti era di Henryk Krzeczkowski, la traduzione di Lucyna Gebert.

Anna Dolfi (a cura di), *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, ISBN 978-88-6655-379-3 (print), ISBN 978-88-6655-363-2 (print), ISBN 978-88-6655-364-9 (online PDF), ISBN 978-88-6655-365-6 (online EPUB), © 2013 Firenze University Press

zione soprattutto agli autori meno noti, indagando le cause che hanno indotto i curatori dell'antologia alla scelta. Per comprendere meglio la situazione, richiamiamo brevemente le due recensioni, che – pur senza menzionare in alcun modo *Isola dell'angelo* – assumono, verso l'intera antologia, atteggiamenti diversi. Artur Strumiłowski appare infatti un moderato fautore della scelta che, a suo giudizio, rende bene l'attuale (cioè del tempo) panorama letterario e clima culturale italiano:

> La scelta di 13 racconti degli scrittori italiani contemporanei tra cui troviamo: Moravia, Pasolini, Pavese, Calvino, ma anche scrittori meno conosciuti in Polonia come: Anna Maria Oreste, Natalia Ginzburg, Dino Buzzati, Luigi Compagnone e altri – ci consegna un quadro della prosa italiana completamente diverso […]. È una specie di sezione, ma in questa sezione – grazie alla scelta di Henryk Krzeczkowski – troviamo opere che rendono perfettamente l'originale tono italiano, pieno di inquietudine odierna. Sono rappresentativi, in questo ci possiamo fidare della scelta dell'autore […]. Spesso il tema del racconto è la vita quotidiana della gente comune, umile, la loro felicità e infelicità gustata ogni giorno in Italia, come anche altrove. Tuttavia sotto sotto cova e si nasconde un'austera esperienza e gli scrittori di solito guardano i propri personaggi attraverso quelle esperienze […]. Le rendono toccandole discretamente, e ponendo delle domande. Il tratto distintivo della prosa italiana di oggi è proprio quel suo onnipresente scetticismo. Quella memoria del passato, che però superstiziosamente non viene chiamata per nome, ma che c'è, e perdura[4].

Wacław Sadkowski (un noto critico letterario, saggista e traduttore) appare invece meno entusiasta nei confronti della miscellanea:

> In occasione della recente pubblicazione di […] *13 współczesnych opowiadań włoskich* elaborato da Henryk Krzeczkowski […] – vorrei invitare a riflettere sulla rappresentatività delle scelte operate […]. Non sto certo a dire che l'antologia di Krzeczkowski non racchiuda e non esaurisca la narrativa italiana, perché non la si può racchiudere ed esaurire, e che pertanto si limiti alla forma breve. Quello che intendo dire è che l'antologia non rende alcuni mutamenti, nuovi trend, nuove

[4] A. Strumiłowski, *Powszednie szczęście*, in «Życie literackie», Warszawa, 1966, 49, p. 10: «Wybór trzynastu opowiadań współczesnych autorów włoskich – znajdują się wśród nich: Moravia, Pasolini, Pavese, Calvino oraz z pisarzy mniej znanych w Polsce: Anna Maria Ortese, Natalia Ginzburg, Dino Buzzati, Luigi Compagnone i in. – daje zupełnie inny obraz prozy włoskiej. […] Jest to pewien przekrój. Ale w tym przekroju – dzięki wyborowi Henryka Krzeczkowskiego – znalazły się utwory, które znakomicie oddają oryginalny, włoski ton niepokoju współczesnego. Są reprezentatywne, możemy w tym zaufać autorowi wyboru. […] Częstym tematem opowiadań jest powszednie życie skromnych, cichych ludzi, ich szczęście i nieszczęście zażywane codziennie – we Włoszech, przecież jak wszędzie. Ale w podtekście tej codzienności kryje się surowe doświadczenie i pisarze patrzą na ogół na swych bohaterów z perspektywy tego doświadczenia. […] Oddają je, dyskretnie ich dotykają – stawiają pytania. I to nazwałbym elementem wyróżniającym współczesną prozę włoską. Ten jej wszechogarniający sceptycyzm. Tę pamięć przeszłości, której jednak zabobonnie nie nazywa się wprost. Ale która jest, trwa» (nel testo traduzione nostra).

> forme artistiche che si sono delineate nella nuova prosa italiana […]. La tesi di Krzeczkowski, giusta e fondata che sia, che la prosa italiana sia impegnata, non trova conferma sufficiente nella materia dell'antologia. Il lettore non potrà farsi un'idea delle nuove tendenze, come anche non si potrà convincere quanto sia vitale il tipo di scrittura tradizionalmente antifascista. Non saprà il lettore che esiste Paolo Volponi con il suo romanzo strabiliante, metaforico quale certamente è *La macchina mondiale*; o Ignazio Silone (tempo fa tradotto in Polonia) recentemente autore di un magnifico libro satirico *Scuola dei dittatori*, ritenuto una resa dei conti tra le più preziose, con «l'ordinario fascismo» di Hitler e Mussolini; o Goffredo Parise, l'autore del *Padrone* che si richiama alla convenzione kafkiana dell'immagine della dipendenza dei dipendenti dal datore di lavoro, il quale non è più, oggi, un immediato superiore, bensì un rappresentante delle forze immani e anonime del grande capitale; o Alba de Cespedes, che ha pubblicato il romanzo *Rimorso*, dai critici di sinistra osannato come una delle accuse più acute del clima ideologico-morale che regna nei cerchi influenti della democrazia cristiana. Questa enumerazione, ripeto, non è una «lista dei capi di accusa» contro Krzeczkowski. Un'antologia di racconti non poteva prendere in considerazione questi romanzi. Ho solo desiderato persuadere il lettore con degli esempi concreti che la prosa italiana non è così sterile e insipida come si potrebbe dedurre dall'antologia in questione[5].

La leggerezza della scrittura dessiana si perde nella traduzione polacca[6] che abbonda invece, ma in maniera incoerente, di forme arcaicizzanti rinvenibi-

[5] W. Sadkowski, *W poszukiwaniu reprezentatywności*, in «Trybuna Ludu», Warszawa, 335/1966, p 6: «Właśnie z okazji najnowszej publikacji *Trzynastu współczesnych opowiadań włoskich* opracowanego przez Henryka Krzeczkowskiego […] – chciałbym poddać pod dyskusję sprawę reprezentatywności owych wyborów. […] Nie chodzi mi oczywiście o to, że antologia Krzeczkowskiego nie ogarnia powieściowej prozy włoskiej, bo jej objąć przecież nie może, ogranicza się do 'małych form'. Muszę natomiast stwierdzić, że antologia ta nie odnotowuje pewnych przesunięć, nowych tendencji, nowych formuł artystycznych, jakie się w prozie włoskiej zarysowały. […] Słuszna teza Krzeczkowskiego o społecznym zaangażowaniu prozy włoskiej nie znajduje tedy w materiale antologii dostatecznej motywacji. Nie pozna z niej czytelnik nowych prądów w tej prozie , ani nie przekona się o żywotności klasycznego typu pisarstwa antyfaszystowskiego. Nie dowie się czytelnik o istnieniu Paola Volponiego, autora kapitalnej, metaforycznej powieści *La macchina mondiale* (Mechanizm świata); ani Ignazia Silone, (kiedyś i przed laty u nas tłumaczonego), który wydał znów niedawno znakomitą książkę satyryczną *Scuola dei dittatori* (Szkoła dyktatorów), uznaną za jedną z najcenniejszych rozpraw ze 'zwyczajnym faszyzmem' Hitlera i Mussoliniego; ani Giovanniego Parise, autora powieści *Il Padrone* (Szef) nawiązującej do kafkowskich konwencji w obrazie klasowej zależności pracowników od pracodawcy, będącego już dziś nie bezpośrednim przełożonym, lecz reprezentantem anonimowych i wszechpotężnych mocy wielkiego kapitału; ani Alby de Cespedes, która przed laty wydała obszerną powieść *Rimorso* (Wyrzut), uznaną przez krytykę lewicową za jedno z najprzenikliwszych oskarżeń klimatu ideowo-moralnego panującego we wpływowych kołach chadeckich. To wyliczenie, powtarzam raz jeszcze, nie jest 'listą zarzutów' pod adresem Krzeczkowskiego – antologia nowelistyki nie mogła tych utworów powieściowych objąć. Podyktowało mi je pragnienie przekonania czytelnika konkretnymi przykładami, że proza włoska nie jest tak miałka i szara, jakby to z omawianej antologii wynikało» (nel testo traduzione nostra).

[6] Giuseppe Dessí, *Wyspa anioła* (tradotto da H. Bernhardt-Kralowa), in *13 współczesnych opowiadań włoskich*, Warszawa, Iskry, 1966.

li soprattutto all'inizio del racconto, poi decrescenti. La sintassi in particolare si sforza di risultare inusuale, lontanissima dal polacco parlato di quegli anni. Bisogna poi notare una certa incuria da parte della traduttrice che si manifesta tra l'altro nella mancanza di coerenza onomastica. Se i nomi di Giovanna e Mario rimangono nella loro versione italiana (anziché diventare rispettivamente Joanna e Mariusz), Cristoforo prende a chiamarsi Krzysztof. Ciò costituisce un caso di applicazione, allo stesso tempo, del procedimento di straniamento e addomesticamento (che possono essere presenti nella traduzione in momenti diversi), e produce un effetto di sconcertante indecisione. Abbiamo poi piccoli errori come questo: «Poco dopo rubammo una *barca a vela* […]» (*Isola dell'angelo*, p. 5) è stato tradotto con «Wkrótce później ukradliśmy *barkę żaglową* […]» (*Wyspa anioła*, p. 45). *Barca* e *barka* sono due cose diverse anche se appartengono alla stessa famiglia di mezzi marittimi e fluviali: «barca» in polacco si dice «łódź», invece la «barka» polacca in italiano è una chiatta. Le chiatte a vela erano in uso per il trasporto fluviale solo fino alla fine dell'Ottocento, e i protagonisti di un racconto ambientato negli anni Quaranta del Novecento non potevano rubare che una barca a vela adatta per la navigazione marittima. Piccoli errori, o meglio piccole imprecisioni come questa non pregiudicano però la generale godibilità della lettura, visto che il risultato è un testo stilisticamente coerente e uniforme, seppur piuttosto diverso dall'originale. Non vi sono tracce di quelle che con Umberto Eco si potrebbero definire perdite assolute, quando, in caso di intraducibilità, si omette, si ricorre a giochi di parole o a una nota a piè di pagina[7].

Nel 1975 esce per i tipi della casa editrice PIW *Paese d'ombre* (*Kraina cieni*). Oggi, a distanza di più di trent'anni dalla pubblicazione, possiamo dire con assoluta certezza che il motivo principale della traduzione fu il prestigiosissimo premio che il romanzo si aggiudicò nel 1972. Nel dossier relativo a *Paese d'ombre* conservato ancora nell'archivio della casa editrice si trovano sparse carte tra cui le lettere che si scambiarono i due editori, la PIW polacca e la Mondadori. Vi sono anche le ricevute degli onorari corrisposti al grafico (che eseguì il progetto grafico della copertina) e alla traduttrice Barbara Sieroszewska. E il parere editoriale (fatto su richiesta dell'editore per decidere se valeva la pena di tradurre il libro) del romanzo ad opera di Halina Kralowa (già traduttrice del racconto dessiano di cui abbiamo parlato prima) che aveva convinto l'editore alla traduzione. Eccone qualche stralcio:

> Giuseppe Dessí, [… è] sardo, e come tutti i sardi è caratterizzato da un forte senso di patriottismo locale. Gran parte delle sue opere sono dedicate alla vita dell'isola, alla sua particolare situazione storico-economica, alle piccole e grandi

[7] Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2004, p. 95.

faccende dei suoi abitanti, costumi, carattere e mentalità, che differiscono molto da quella degli abitanti della Penisola. *Paese d'ombre*, un altro romanzo di questo ciclo, pieno di fascino delle memorie e di una forte carica emozionale, il libro in cui il realismo si intreccia misteriosamente con un tono, che si potrebbe chiamare fiabesco o leggendario, costituisce nell'opera di Dessí una voce particolarmente valida e – anche se il tema non è nuovo – sorprendentemente fresca. Il pubblico italiano l'ha accolto favorevolmente, e al di là del fatto che il libro ha vinto il Premio Strega nel 1972, il che non deve necessariamente rendere il libro popolare; esso godeva di una grande consenso presso il pubblico e per diversi mesi è stato in cima alle classifiche dei libri più venduti e letti […]. *Paese d'ombre* è un bel racconto, incantevole, accattivante, pieno di dolcezza e amore per gli uomini e gli animali. Dessí ci stende davanti un'intera tavolozza di tipi umani, abbozzati con parsimonia, senza troppe chiacchiere e inutili ornamenti. È gente austera, come lo è la vita sull'isola, poco loquace, formata dal contatto con la natura che svolge un ruolo importante nel romanzo […]. Dessí sa creare quell'unica atmosfera di legame che esiste tra l'uomo e la natura: forse per questo tanta attenzione si dà alle bestie che sembrano vivere tra gli umani come loro amici. Bellissime le figure femminili: quella di Sofia Curreli, la madre del protagonista, di Margherita, apparentemente fredda, di Valeria. Questo libro, malgrado la sua forma tradizionale in cui si evitano gli effetti "forti", mi sembra molto convincente. Così come convincente è la scena della prima notte d'amore dei giovani protagonisti, nonostante la sua fondamentale banalità e semplicità. La Sardegna è da noi poco conosciuta. Spesso la si identifica con la Sicilia, malgrado le differenze etniche, culturali, storiche. In Sardegna non c'è la mafia, eppure il film *Sequestro di persona* – che contribuisce a far conoscere il fenomeno del banditismo sardo – è stato tradotto in polacco come *Porwany przez mafię* («Sequestrato dalla mafia»). E nessuno ha protestato[8].

[8] «G. Dessi, […], Sardyńczyk, i jak wszyscy Sardyńczycy odznaczający się silnym patriotyzmem lokalnym, dużą część swojej twórczości poświęcił sprawom wyspy, jej specyficznej sytuacji historyczno-gospodarczej, wielkim i drobnym sprawom jej mieszkańców, obyczajom, charakterem i mentalnością odbiegającym daleko od mieszkańców półwyspu apenińskiego. *Paese d'ombre* kolejna powieść z tego cyklu, pełna uroku wspomnień i silnego ładunku emocjonalnego, książka, w której realizm miesza się przedziwnie z tonem, który nazwać by można bajkowym czy legendarnym, jest w dorobku Dessiego pozycją cenną i – mimo tematu podejmowanego nie po raz pierwszy – zaskakująco świeżą. Publiczność włoska przyjęła ją bardzo życzliwie: niezależnie od przyznania powieści Premio Strega na rok 1972 – co nie zawsze świadczyć musi o popularności – książka cieszyła się niezwykłym powodzeniem u czytelników i przez długie miesiące figurowała wśród najbardziej poczytnych pozycji wydawniczych, nierzadko na pierwszym miejscu. […] *Paese d'ombre* jest bardzo piękną książką, pełną uroku, wciągającą czytelnika, pełną życzliwości dla ludzi i zwierząt. Dessi daje tu całą przebogatą galerię typów ludzkich, naszkicowanych oszczędnie, bez zbytniego gadulstwa, bez niepotrzebnych ozdobników. Są to ludzie surowi, tak samo jak surowym jest życie na wyspie, małomówni, ukształtowani przez kontakt z naturą, która dużą w powieści odgrywa rolę. […] Dessi potrafi stworzyć tę szczególną atmosferę więzi, jaka istnieje między człowiekiem a przyrodą: może dlatego tyle tu miejsca dla zwierząt, które zdają się żyć wśród ludzi na zasadzie nieobojętnych przyjaciół. Piękne sylwetki kobiece: Sofia Curreli, matki bohatera, pozornie oziębłej Margherity, Valerii. Wydaje mi się, że książka ta, mimo tradycyjnej formy i unikania wszelkich 'mocniejszych' efektów, jest szalenie przekonywująca. Tak jak przekonywująca jest na przykład scena pierwszej miłosnej nocy bohaterów, mimo pozornej swej banal-

Sui giornali e sulle riviste letterarie immediatamente successive alla stampa del romanzo, tra il 1974 e il 1976, si rinvengono solo due segnalazioni sulla traduzione di *Paese d'ombre*. Nel 1974 sul bimensile «Literatura na świecie» («Letteratura nel mondo») in cui vengono presentate delle specie di trailer letterari, brani dei libri di cui si sta preparando la traduzione integrale, esce, quasi un anno prima dell'edizione della PIW, un passo scelto e tradotto da Amelia Świeykowska. La scelta dei frammenti, anche se curata, non sembra tuttavia la più felice, in quanto non permette a chi legge di farsi un'idea di quel che il romanzo effettivamente rappresenta. Vediamo:

> Per molti anni Sante Follesa aveva lavorato come bracciante nel grande agrumeto di Lughèria, e aveva mangiato la zuppa di fave con lardo nella cucina di Don Tommaso, con gli altri servi. Nei suoi anni giovanili era stato timidamente, ma profondamente innamorato di tutta la famiglia Fulgheri. Ma il suo vero amore, muto e senza speranza, era stata Carmela. Per questo amore era partito da Norbio giovanissimo, per andare sul Continente e cercare un lavoro, diceva, ma in realtà con la segreta speranza di fare fortuna. Chi sa!, avrebbe anche potuto mutare posizione, e allora poteva avverarsi ciò che sembrava impossibile. Era a Milano nelle giornate del '98 e scampò alla morte per miracolo. Andò a Genova, lavorò come scaricatore, iscritto alle leghe, prese parte agli scioperi. Quando partì per Marsiglia era un socialista rivoluzionario, pronto a menar le mani ogni volta che necessario, tanto che la polizia francese lo teneva d'occhio e finì per rispedirlo in Italia. Tornato a Norbio, andò a cercar lavoro nel bacino minerario dell'Inglesiente dove erano occupati circa quindicimila ex pastori e braccianti agricoli, attratti dal miraggio di un guadagno più facile. Questa volta partì senza illusioni, per bisogno di andarsene. Il suo amore giovanile per Carmela Fulgheri si era spento nella passione e nell'impegno della lotta sociale. Partì a piedi con la sua *munciglia* dove c'era tutto ciò che possedeva, il suo bagaglio di emigrato: un buon rasoio da barba, un pennello di setole, e una scatola di cartone. Tra le molte miniere del bacino aveva scelto la più piccola perché era la sola dove ancora ci fosse qualche posto libero. Il salario era scarso come ovunque, i minatori erano tenuti anche a procurarsi l'olio per l'illuminazione della galleria durante il lavoro e dovevano acquistare i generi di prima necessità nelle botteghe gestite dalla Società mineraria, che praticava prezzi superiori a quelli del Continente. Anche gli alloggi erano un monopolio della Società, che li affittava ai propri dipendenti a prezzi molto alti, anche se si trattava tuguri. La miniera di Buggerru, di proprietà della società francese Malfidano, si trovava accanto al paese omonimo, popolato da ottomila abitanti poverissimi, che non praticavano alcun lavoro tranne quello di trasportare con i loro malconci battelli il minerali grezzi fino

ności i prostoty. Sardynia jest u nas mało znana. Niejednokrotnie utożsamia się ją wręcz z Sycylią, mimo wszelkich różnic etnicznych, kulturalnych, historycznych. Na Sardynii nie ma mafii: a przecież tytuł filmu stanowiącego przyczynek do istotnego zagadnienia sardyńskiego bandytyzmu i zatytułowanego po włosku *Sequestro di persona* przetłumaczono na polski *Porwany przez mafię*. I nikt nie protestował» (nel testo traduzione nostra).

alla vicina isola di San Pietro, il cui porticciuolo permetteva l'attracco delle navi da carico che trasportavano il minerale in Francia. Anche questo lavoro era mal retribuito, e i battellieri erano stati i primi a organizzarsi in leghe sotto la guida di un socialista piemontese, un medico, povero tra i poveri. Era la sola assistenza sanitaria di cui godessero i minatori.

L'amministrazione locale ignorava i bisogni della popolazione trascurando strade, scuole, servizi igienici e illuminazione, senza dimenticare di esigere la tassa sui miserrimi salari dei minatori. Il malcontento era diffuso e si acuiva ogni giorno di più. Un po' di aiuto, i minatori del Sulcis, lo potevano sperare dalle leghe, che negli ultimi anni si erano moltiplicate sul modello della prima, fondata a Buggerru dal dottor Cavallera, il pioniere del socialismo in Sardegna. Alle proteste continue degli operai, i padroni rispondevano licenziando gli iscritti alle leghe e cacciandoli dalle baracche che si erano faticosamente costruiti sul terreno della Società. Essendo i padroni proprietari del terreno, diventavano automaticamente padroni anche delle baracche. Sante Follesa partì da Norbio nella tarda mattinata di quel 3 settembre 1904 subito dopo aver lasciato Francesco Fulgheri e Angelo Uras. Il breve colloquio gli aveva lasciato un senso di amarezza. Tra i "signori", Angelo e Francesco erano le persone che stimava di più; eppure la condizione dei minatori del Sulcis li lasciava indifferenti ed era chiaro che lo sciopero, per quanto causato da ragioni valide ed evidenti, non aveva la loro approvazione. […] Sante che di proposito non aveva né moglie né figli, si accampava in un angolo qualunque sotto una tenda militare. Grande com'era, non ci stava tutto, e i piedi rimanevano fuori. Dormiva lo stesso, avvolto in una mastruca da pastore, e sognava il futuro: un mondo senza padroni, i minatori che gestivano le miniere e gli operai le fabbriche di tutto il mondo, i marescialli prendevano ordini dalla Camera del Lavoro. Cullato da questi sogni, poteva stare sotto la tenda a tempo indeterminato senza noie e senza sfratti[9].

[9] Amelia Świeykowska, *Kraina cieni*, in «Literatura na świecie», Warszawa, 4/1974, pp. 301-327: «Przez wiele lat Sante Follesa pracował na plantacjach owoców cytrusowych w Lugheria, a jego pożywienie stanowiła zupa z bobu okraszona słoniną; jadał ją, podobnie jak reszta służby, w kuchni Don Tommasa. W latach młodzieńczych żywił głębokie, choć nieśmiałe przywiązanie do całej rodziny Fulgheri. Ale jego prawdziwą miłością, skrytą i nie pozostawiającą żadnej nadziei, była Carmela. Z powodu tej miłości jako młodziutki chłopiec wyjechał z Norbio i udał się na kontynent celem znalezienia pracy, jak mówił, w rzeczywistości zaś z ukrytą nadzieją dorobienia się fortuny. Kto wie! Może nawet uda mu się zmienić swoją pozycję społeczną, a wówczas mogło stać się faktem to, co wydawało mu się niemożliwe. W czasie pamiętnych dni 1898 znalazł się w Mediolanie i cudem uniknął śmierci. Pojechał do Genui, pracował jako ładowacz, zapisał się do związku zawodowego i wziął udział w strajkach. Kiedy wyjechał do Marsylii, był już bojowym socjalistą, zdecydowanym na walkę, ilekroć okazałoby się to konieczne, w związku z czym policja francuska miała go na oku i w końcu wyprawiła go z powrotem do Włoch. Po powrocie do Norbio udał się w poszukiwaniu pracy na teren zagłębia górniczego Iglesiente, gdzie znalazło zajęcie około piętnastu tysięcy byłych pasterzy i robotników rolnych, zwabionych mirażem łatwiejszego zarobku. Tym razem wyjechał wolny od złudzeń, z poczucia konieczności opuszczenia Norbio. Jego młodzieńczą miłość do Carmeli Fulgheri zagłuszyły pasja i świadomość potrzeby walki społecznej. Wyruszył piechotą ze swą *munciglia* zawierającą wszystko, co posiadał, cały jego emigrancki bagaż: ostrą brzytwę, pędzel ze szczeciny i pudełko mydła. Pośród licznych kopalni zagłębia wybrał najmniejszą; była jedyną, w której znalazło się jeszcze parę wolnych miejsc. Wynagrodzenie było skąpe jak wszędzie, górnicy musieli ponadto sami zaopatrywać się

Nelle ventisei pagine scelte leggiamo una storia di un personaggio secondario, anche se in un certo senso importante in un insieme poco interessante. Il brano scelto da Amelia Świeykowska, anziché invogliare, potrebbe far rinunciare alla lettura del romanzo. Sembra che la motivazione della scelta del brano fosse dettata da motivi politici, in quanto rispondeva precisamente al clima ideologico del regime comunista al potere nella Polonia di allora. C'era quindi da aspettarsi che le autorità accogliessero con benevolenza un'opera che ritraeva quadri tipici di una realtà sociale non troppo distante da quella della Repubblica Popolare Polacca.

La seconda segnalazione risale all'aprile del 1976 (a un anno dalla stampa di *Kraina cieni*), ed è una recensione apparsa sul prestigioso mensile delle novità del mercato librario polacco (esce tuttora) «Nowe książki» («Libri nuovi»). Il romanzo di Dessí è presentato da un aspetto del tutto diverso. Il noto critico letterario Andrzej Zieliński pone il racconto sardo in una luce delicata che fa immaginare la Sardegna, con il suo clima arcaico eppure del tutto familiare al pubblico dei lettori polacchi. Per capirlo, vediamo anche questa volta un brano della recensione:

w oliwę do oświetlania sztolni w czasie pracy i kupować artykuły pierwszej potrzeby jedynie w sklepach prowadzonych przez Towarzystwo Kopalniane, które wyznaczało ceny wyższe od cen na Półwyspie. Kwaterami również zarządzało wyłącznie Towarzystwo, wynajmowało je ono swym pracownikom po wysokich cenach, nawet i wówczas, gdy były to lepianki. Kopalnia w Buggerru, należąca do francuskiego Towarzystwa Malfidano, znajdowała się tuż przy wiosce o tej samej nazwie, zamieszkałej przez osiem tysięcy biedaków bez stałego zajęcia, trudniących się jedynie przewozem rudy na swych marnych barkach. Płynęli do leżącej w pobliżu wyspy San Pietro, której port, choć niewielki, przyjmował frachtowce, te z kolei przewoziły rudę do Francji. Praca tych przewoźników była również źle wynagradzana, i oni pierwsi zorganizowali się w związek, którym kierował socjalista pochodzący z Piemontu, lekarz z zawodu, tak biedny jak i oni. Stanowił on jedyną opiekę sanitarną, jaką posiadali górnicy. / Miejscowe władze administracyjne nie interesowały się potrzebami ludności, nie dbały o drogi, o szkoły, o urządzenia sanitarne i oświetlenie, nie zapominały jednak o ściąganiu podatku z pożałowania godnych zarobków górników. Niezadowolenie szerzyło się i pogłębiało z każdym dniem. Górnicy z Sulcis mogli oczekiwać jakiej takiej pomocy ze strony związków, których liczba w ostatnich latach znacznie wzrosła; wzorem dla nich był pierwszy związek zorganizowany w Buggerru przez doktora Cavallera, pioniera socjalizmu na Sardynii. Na protesty robotników pracodawcy odpowiadali zwalnianiem z pracy członków związków i wyrzucaniem ich z baraków, które oni sami z trudem zbudowali na terenie należącym do Towarzystwa. Jako właściciele terenu, pracodawcy stawali się automatycznie również właścicielami baraków. / Sante Follesa wyruszył z Norbio późnym rankiem owego 3 września 1904, bezpośrednio po rozstaniu się z Francesco Fughierim i Angelo Urasem. Ta krótka rozmowa wywołała w nim uczucie goryczy. Wśród „panów" – Angela i Francesca najbardziej sobie cenił, a jednak los górników z Sulcis nie obchodził ich zupełnie i było rzeczą jasną, że strajk, jakkolwiek uzasadniony ważnymi i oczywistymi przyczynami, nie znajdował u nich aprobaty…/ […] Sante, który nie miał ani żony ani dzieci, znajdował legowisko w byle jakim kącie pod wojskowym namiotem. Ponieważ był wysokiego wzrostu, nie mieścił się w środku i stopy wystawały mu na zewnątrz. Mimo to sypiał dobrze, owinięty w pasterską baranicę, i śnił o przyszłości: o świecie bez pracodawców, w którym wszystkie kopalnie zarządzane są przez samych górników, a fabryki przez robotników, karabinierzy zaś są poddani rozkazom Izby Pracy. Ukołysany tymi snami mógł mieszkać pod namiotem czas nieograniczony, nie narażając się na kłopoty i na to, że go wyrzucą».

La Sardegna la conoscevamo finora soltanto dalle opere di Grazia Deledda che a partire dal clima regionale dell'isola ha raggiunto le cime più alte della cultura europea, ed è stata incoronata con il Nobel nel 1927. Scrittore e drammaturgo italiano della generazione successiva (nato nel 1909), Dessí non contempla la vita isolana, come viceversa faceva la sua celebre conterranea; egli cerca invece di trarne tutto quello che uno scrittore formatosi nella cultura moderna, nata nel clima delle riviste di avanguardia fiorentina come «Solaria» e «Letteratura», può ricavare da una certa arcaica realtà. Perciò egli la netta da una certa ornamentazione folcloristica, dalle superstizioni e dalla scialbatura pittoresca, la guarda con lo stesso sguardo pieno di spirito critico, tipico già del suo grande conterraneo, Antonio Gramsci.

Paese d'ombre, nel confermare la fedeltà alla tematica, che non smette di ispirare Dessí sin dall'inizio della sua carriera letteraria e che si ricollega direttamente al suo debutto romanzesco (*San Silvano*, 1939), ancora una volta ripropone la storia di una piccolo paese della regione ai cui abitanti giunge l'eco dei grandi eventi politici provenienti dal continente. Il romanzo è un grande e fedele ritratto della Sardegna in un momento di svolta nella storia dell'isola, all'indomani del Risorgimento, quando l'autonomia dell'isola comincia a vacillare a causa dell'unificazione amministrativa con il resto del Regno. La Sardegna è entrata a far parte dell'Italia unita moralmente ed economicamente indebolita. I fanatici dell'unificazione non hanno badato alle differenze geografiche e culturali e hanno imposto a tutta l'Italia una stessa direzione politica ed amministrativa. Si trattava piuttosto di un'unificazione burocratica dei singoli stati italiani, soltanto burocratica – afferma uno dei personaggi secondari del libro. I sardi, a quel punto, constatato di essere sudditi anziché concittadini d'Italia, sono scivolati sempre più profondamente verso un'inerzia perenne e una completa diffidenza verso lo Stato. Fino ad oggi Dessí non riesce a perdonare i piemontesi di aver trattato l'isola, anche dopo l'unità, come una colonia da sfruttare, e i suoi abitanti alla stessa stregua dei briganti calabresi (una sottospecie umana, indegna dei diritti civili di cui li ha investiti il Re).

[…] Il titolo del libro di per sé rende il fascino subìto dall'autore per la Sardegna di un tempo, del mondo patriarcale in cui il tempo era come se non esistesse. Tutte le case di Norbio sono fornite di piccole macine a mano di pietra che non son cambiate dagli antichissimi tempi nuragici e che sono un simbolo delle immutabili forme di vita in Parte d'Ispi. Eppure anche in quel mondo millenario chiuso e isolato qualcosa può cambiare. Ecco l'arcaica società scoprire in sé un rilassamento della tradizione dei propri avi, e vedersi minata dai primi fermenti della lotta di classe. Al posto dei lavoratori stagionali appaiono i minatori da Buggerru avvezzi alle lotte con i datori di lavoro e bravi a organizzarsi: scoppia lo sciopero, intervengono le forze armate, segue la strage degli operai.

L'armoniosa fusione della grave problematica sociale con il motivo poetico del "paese d'ombre", ovvero con l'evocazione del mondo misterioso dei sentimenti e affetti familiari presentati con una forte carica di lirismo, mi sembra la più grande conquista della scrittura di Dessí. Nell'evitare forme d'espressione troppo patetiche, l'autore è capace di sintetizzare, operare con gli sguardi, scegliere i particolari più importanti dall'ampia materia della vita sull'isola. Con tutti i

suoi valori conoscitivi *Paese d'ombre* è popolato da protagonisti che si conquistano facilmente la simpatia dei lettori. E se il lettore si rivelasse anche sensibile alla poeticizzazione del paesaggio, questa prosa matura, moderata e affascinante può diventare la sua prediletta[10].

Invece di riassumere il libro, il recensore riesce a insinuare curiosità mentre avanza qualche apprezzamento, pur moderato, sul romanzo. Ci fa riflettere sulla storia del protagonista e della Sardegna nel XIX secolo anche in una pro-

[10] A. Zieliński, *Z najnowszej prozy włoskiej* in *Nowe książki,* Warszawa, 4/1976 pp. 32-34: «Sardynię znaliśmy dotąd jedynie z utworów powieściowych Gracji Deleddy, która, wychodząc z regionalnego klimatu wyspy, sięgnęła wyżyn kultury europejskiej uwieńczonych nagrodą Nobla (1927). Prozaik i dramaturg włoski młodszej (ur. 1909) generacji, Dessi, nie kontempluje jednak wyspiarskiego życia, jak jego znakomita poprzedniczka, pragnie natomiast wydobyć zeń wszystko, co pisarz o nowoczesnej kulturze, ukształtowanej w klimacie awangardowych pism florenckich „Solaria" i „Letteratrura", wydobyć może z pewnej archaicznej rzeczywistości. Oczyszcza ją zatem z ornamentacji folkloru, zabobonów i malarskiego blichtru, patrzy na nią tym samym krytycznym okiem, co jego wielki rodak, Antonio Gramsci. / Potwierdzająca wierność tematyce, która nie przestaje inspirować Dessiego od początków kariery pisarskiej, bezpośrednio zaś nawiązującej do powieściowego debiutu (*San Silwano,* 1939), *Kraina cieni* raz jeszcze proponuje dzieje małej mieściny tego regionu, do której mieszkańców dobiegają z kontynentu dalekie echa ważnych wydarzeń politycznych. Powieść ta jest rodzajem wielkiego i wiernego portretu Sardynii w momencie dla wyspy przełomowym, nazajutrz po zjednoczeniu Włoch, gdy dotychczasowa autonomia wewnętrzna zaczyna się chwiać na skutek administracyjnego zrównania z resztą królestwa. Sardynia przede wszystkim „weszła w skład zjednoczonego królestwa moralnie i gospodarczo osłabiona … Fanatycy zjednoczenia nie liczyli się ani trochę z różnicami geograficznymi i kulturalnymi i bez zastanowienia narzucili całej Italii jednolity kierunek polityczny i administracyjny". Było to raczej „zjednoczenie biurokracji poszczególnych włoskich państewek, jedynie i wyłącznie biurokracji" – twierdzi jedna z epizodycznych postaci książki. Toteż przekonawszy się rychło, że są poddanymi, a nie współobywatelami Włoch, Sardyńczycy „coraz głębiej popadali w odwieczny bezwład i zupełną nieufność wobec państwa". Dessí do dziś nie może wybaczyć Piemontczykom, że nawet po zjednoczeniu kraju traktowali wyspę jak kolonię do eksploatacji, jej mieszkańców zaś – na równi z kalabryjskimi rozbójnikami („niższy gatunek ludzi, niegodny praw obywatelskich, jakimi król ich obdarzył") […] / Sam tytuł książki oddaje właściwie urzeczenie autora Sardynią innej epoki, światem patriarchalnym, w którym czas jakby nie istniał. Wszystkie domy w Norbio wyposażone są np. w nieduże kamienne żarna, „odwieczne sardyńskie żarna, które nie zmieniły kształtu od pradawnych nuragicznych czasów i które są jak gdyby symbolem niezmienności form życia w Parte d'Ispi". Coś się jednak i w tym zamkniętym w swojej tysiącletniej izolacji świecie potrafi zmieniać. Oto archaiczne społeczeństwo, samo w sobie odkrywające rozluźnienie obyczajów i tradycji przodków, poczynają na przełomie wieków rozsadzać od wewnątrz pierwsze fermenty walki klasowej. Miejsce niedawnych wyrobników sezonowych zajmują już górnicy z Buggerru „zaprawieni do walk z pracodawcami i doświadczeni w robocie organizacyjnej": dochodzi do strajku, interwencji wojska, rzezi robotników. / Harmonijne stopienie ostrej problematyki społecznej z poetyckim motywem tytułowej „krainy cieni", czyli ewokacją tajemnic świata ludzkich doznań i afektów rodzinnych ukazanych z dużym ładunkiem liryzmu, wydaje mi się największym osiągnięciem pisarskim Dessiego. Unikając zbyt patetycznych form wyrazu, autor umie syntetyzować, operować spojrzeniami, wybierać najbardziej znaczące szczegóły z rozległej materii życia na wyspie. Przy wszystkich swoich wartościach poznawczych *Kraina cieni* zaludniona jest ponadto postaciami, które łatwo zjednują sobie sympatię odbiorcy. A jeśli czytelnik okazałby się jeszcze wrażliwy na poetyzację krajobrazu czy pastelowość opisów, wówczas ta dojrzała, pełna umiaru i wdzięku proza ma szanse stać się jego ulubioną lekturą» (nel testo traduzione nostra).

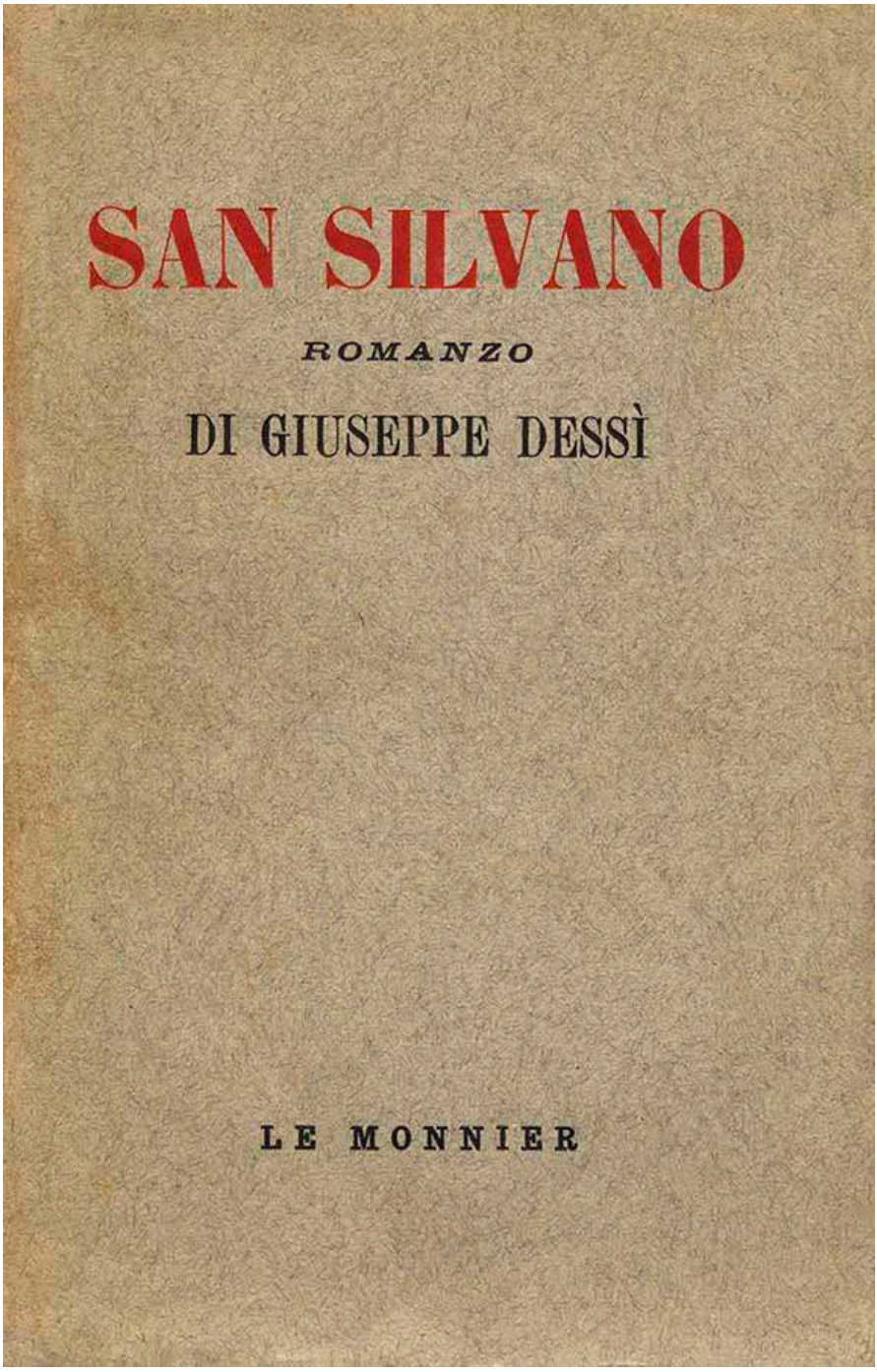
spettiva comparativa, mettendo Dessí in relazione con il mondo della Deledda e di Gramsci.

La traduzione polacca di *Paese d'ombre* è nel complesso molto riuscita; Barbara Sieroszewska ha saputo evitare il ricorso ad espedienti di «addomesticamento»[11] per rendere il testo comprensibile (e godibile) ai lettori. Non ha sostituito le pietanze polacche a quelle sarde, per così dire. La mediazione tra le due culture rimane impercettibile, e l'intervento del traduttore perfettamente occultato. L'effetto è straordinariamente congeniale. Forse proprio grazie a questa capacità di non addomesticare, non era neanche necessario *foreignize*[12], ovvero straniare (come viceversa era accaduto nella traduzione del racconto *Isola dell'angelo*, arcaicizzata in maniera eccesiva soprattutto all'inizio). Il romanzo nella versione polacca ritrae molto bene (senza omissioni e compensazioni) l'immagine della vita sull'isola, che non pare mai forzata o stonata. Barbara Sieroszewksa riesce insomma miracolosamente a rendere la leggerezza e l'incanto dell'originale e ci trasporta nella Sardegna del XIX secolo. Ed è sino alla fine Giuseppe Dessí che parla anche al pubblico polacco.

Dopo quella data però lo scrittore rimarrà purtroppo muto nel nostro paese, non si è più tradotto nulla, e alla sua opera non sono stati dedicati studi, saggi o articoli, né monografici né collettanei.

[11] U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* cit., p. 172.

[12] Ivi, p. 173.



Copertina della prima edizione di *San Silvano* (1939).

DESSÍ E L'UNGHERIA

Judit Józsa

1. *La letteratura italiana in Ungheria*

La letteratura italiana per secoli è stata letta in Ungheria in italiano, in latino o in versioni in lingua tedesca. All'inizio dell'Ottocento – periodo in cui comincia la traduzione sistematica, programmatica della letteratura mondiale nel nostro paese – si dà preferenza alla traduzione (intesa come divulgazione) delle opere delle letterature antiche, e di quelle tedesche, francesi ed inglesi. Per quello che riguarda la letteratura italiana, l'attenzione si rivolge prima di tutto ai classici, e in minor misura ad autori che destavano interesse soprattutto per motivi ideologici e politici.

Alla fine dell'Ottocento il lettore può ritrovare nella sua lingua i capolavori di Dante, di Petrarca, di Boccaccio, brani di Ariosto e di Tasso. Sono già accessibili in versione ungherese classici come *La vita* di Cellini, *Le mie prigioni* di Pellico, e Michelangelo, Metastasio, Casanova, Beccaria, Alfieri, Monti, Foscolo, Leopardi, Manzoni. Carlo Tagliavini, parlando della diffusione della lingua e letteratura italiana in Ungheria osserva:

> Bisogna inoltre notare che la stessa situazione dell'Ungheria non favoriva le conoscenze delle opere letterarie, la censura non permetteva il passaggio degli scritti che, per la loro natura patriottica o rivoluzionaria, potevano esser ritenuti pericolosi, ma che invece erano tanto significativi e caratteristici come rappresentanti dell'evoluzione del pensiero italiano che portò al Risorgimento. Rimasero sconosciuti agli Ungheresi D'Azeglio, Gioberti, Berchet, Giusti, ecc. Non bisogna però dimenticare che qualche opera permessa dalla censura dovette proprio la sua fortuna, oltre che ai meriti intrinseci, all'argomento patriottico e più o meno palesemente anti-austriaco. *Le mie prigioni* di Silvio Pellico vengono parzialmente tradotte fino al 1839: nel 1856 se ne ha un'altra traduzione inedita, nel 1864 una terza edizione e nel 1886 l'ultima e migliore di C. Erdélyi[1].

[1] Carlo Tagliavini, *La civiltá italiana in Ungheria*, Roma, Società Nazionale Dante Alighieri, 1940, p. 103.

Anna Dolfi (a cura di), *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, ISBN 978-88-6655-379-3 (print), ISBN 978-88-6655-363-2 (print), ISBN 978-88-6655-364-9 (online PDF), ISBN 978-88-6655-365-6 (online EPUB), © 2013 Firenze University Press

Evidentemente vengono tradotti scrittori contemporanei, anche se si tratta di un'operazione sempre rischiosa, data la mancanza di distanza temporale che rende difficile esprimere giudizi. Si conoscono casi in cui anche i più infallibili critici hanno sbagliato: non riconoscendo un grande scrittore o dichiarando grandissimo un mediocre. Se consultiamo l'elenco, fra i nomi di Carducci, De Amicis, Verga, Deledda, De Marchi, Fogazzaro, De Roberto, Capuana, D'Annunzio, Negri, Serao, Vivianti, figurano anche molti autori che cerchiamo invano nelle storie letterarie più recenti.

Per motivi conosciuti e spesso citati, nella città di Fiume si forma la prima generazione di intellettuali bilingui cui devono molto sia la letteratura ungherese che quella italiana.

Il periodo fra le due guerre, come si sa, è un periodo di straordinaria fioritura dal punto di vista dei rapporti, anche letterari. Sulle pagine della rivista «Corvina», dedicata ai rapporti culturali italo-ungheresi, Paolo Calabrò, in un articolo dal titolo *Profili di scrittori contemporanei*, presenta Pirandello, Di Giacomo, Deledda, Panzini, Moretti, Negri, Marinetti, Papini, Borgese, Bontempelli, Chiesa, Cicognani, Bacchelli, Fracchia, Tozzi, Alvaro, Rèpaci, P. Gadda, Francesco Perri, Fausto Maria Martini, Guelfo Civinini (Calabrò 1931-1932, 33/34). In quel periodo, inoltre, sono avviate due iniziative editoriali, le collane: «Biblioteca italo-ungherese» e «Scrittori italiani». Sono anni in cui si traduce molto in entrambe le direzioni: fatto molto positivo in sé, anche se gli studiosi di ieri e di oggi esprimono critiche sulla qualità delle opere scelte e delle traduzioni:

> Si traduce Papini, perché ha avuto successo con la *Storia di Cristo*, ma non si sa quale posto occupi nel quadro della letteratura italiana. Si traduce Da Verona, forse perché nella traduzione perde la virtù dello stile ed alle sue opere non rimane indosso che la veste succinta dell'argomento: si traduce Puccini, perché è l'unico scrittore d'Italia che abbia un tantino di coscienza europea e sappia quindi valutare l'importanza delle relazioni con l'estero. Si traduce Panzini per un puro caso e si traducono infine delle novelle antiche, perché non v'è bisogno di pagare i diritti d'autore. Un fatto quindi è certo: che in Ungheria l'Italia non è conosciuta. Se vai in biblioteca, accanto a, mettiamo, cento libri ungheresi, trovi ottanta libri tedeschi, una ventina di francesi e senza parlare degli inglesi, tre o quattro libri italiani. Qui della Triade Carducci, Pascoli, D'Annunzio si sa pochissimo, del movimento della «Voce» ad esempio, si sa pochissimo, pochissimo si sa ancora del futurismo[2].

Mihály Babits, uno dei maggiori poeti ungheresi del primo Novecento, traduttore della *Divina Commedia*, nei suoi saggi riflette spesso sui problemi della ricezione e traduzione della letteratura, di quella ungherese prima di tutto, ma quello che scrive ha valore generale:

[2] Antonio Widmar, *Rassegna della letteratura italiana in Ungheria*, in «Corvina», 1927, p. 139.

> Sappiamo quanto sia rara la buona traduzione, un lusso letterario, che può esser prodotto solo con enormi sforzi. E neanche la migliore delle traduzioni può esser adoperata per giudicare il valore di un'opera. La traduzione è un prodotto misto in cui scrittore e traduttore non possono esser separati. E poi siamo certi che siano proprio i migliori scrittori che trovano i loro traduttori? Siamo sicuri che i traduttori non siano invece altro che guide casuali: barcaioli improvvisati, attraverso un largo fiume di confine dove non passa una linea di traghetto regolare?[3]

Nel secondo dopoguerra, anche se si aprono nuovi orizzonti culturali, si scoprono, non indipendentemente dalla politica culturale che incoraggia la traduzione delle letterature dei paesi socialisti e quelle del terzo mondo, nuove opere, rimane l'interesse per la letteratura italiana. Ma le scelte sono influenzate da criteri extraletterari, come accenna uno dei più attivi traduttori:

> E ora passiamo alle questioni di misura e del dinamismo. La domanda posta sopra – in quale misura è presente in Ungheria la letteratura italiana? – penso vada ora tradotta in termini più esatti: come è recepita la letteratura italiana da parte del pubblico e da parte della critica in Ungheria? Se ricorressimo al noto gioco, e chiedessimo ai nostri lettori «Fate il nome di uno scrittore italiano!» si pronuncerebbe nella stragrande maggioranza il nome di Alberto Moravia, lo seguirebbe a una certa distanza quello di Dino Buzzati, e negli ultimi due- tre anni anche quello di Umberto Eco: alcuni, più esigenti, menzionerebbero Italo Calvino, e gli appassionati del thriller letterario ricorderebbero Leonardo Sciascia. Poi, se in questo nostro questionario immaginario chiedessimo un secondo e un terzo nome, figurerebbero quelli degli ultimi quindici anni: Pavese, Vittorini, Natalia Ginzburg, Ferdinando Camon, Mario Soldati, Claudio Magris, Piero Chiara, tanto per citarne alcuni del secondo Novecento.
> La popolarità di Moravia è dovuto soprattutto al suo erotismo, un terreno per molto tempo delicato nella nostra letteratura, mentre il successo di Buzzati si basa su una particolare affinità: il suo realismo magico ha a che fare col nostro grottesco mitteleuropeo[4].

Sarebbe troppo lungo l'elenco dei debiti nella traduzione di importanti opere classiche, moderne, contemporanee, della letteratura italiana. Le opere minori degli stessi classici, la letteratura italiana scritta in latino, i dialettali mancano ovviamente all'appello, così come quasi tutti gli scrittori plurilingui. Gettando uno sguardo, ad esempio, sulla copertina della *Storia del principe Lui* uscito nella collana della «Medusa degli italiani», fra i 39 narratori pubblicati nella collana, solo sette si possono leggere in versione ungherese.

[3] Mihály Babits, *Magyar irodalom* (*Letteratura ungherese*) in *Saggi e critiche*, Budapest, Szépirodalmi, 1968, p. 360.

[4] Ferenc Szénási, *La narrativa italiana in Ungheria*, in «Veltro» 36, 1992, 5-6, p. 301.

Durante il Novecento molte lacune sono state colmate, ma resta ancora molto da fare. Ormai criteri di carattere ideologico non influiscono più sulle scelte, permangono però molti problemi tecnico-professionali legati alla traducibilità dei testi e, ultimo ma non meno importante, quello legato al punto di vista dell'editoria e del mercato librario. Infine occorre ricordare che la narrativa italiana del Novecento è presente, accessibile, ormai anche in lingua originale. Negli ultimi decenni i manuali di italiano per il discente ungherese hanno riportato brani della narrativa italiana. In Ungheria, come in altri Paesi dell'Est – nell'Unione Sovietica in particolare –, in cui non esisteva nessun altro rapporto naturale con una lingua studiata sui banchi di scuola, la narrativa contemporanea ha rappresentato l'unica fonte di lingua autentica, non arcaica né semplificata e costruita. Ma, oltre il punto di vista linguistico, nella scelta degli scrittori antologizzati anche il punto di vista ideologico è stato spesso preponderante: si sceglievano preferibilmente testi che parlavano di povertà, miseria, arretratezza, ecc. Dopotutto un Paese del blocco capitalista doveva apparire poco 'attraente' agli occhi di un cittadino ungherese…

2. *Gli scrittori 'sardi'*

Prima di esaminare la fortuna di Dessí in Ungheria vogliamo esaminare la presenza degli scrittori sardi. L'isola non è molto presente, terra lontana, non frequentata neanche come meta turistica dai nostri viaggiatori in Italia, che sono stati numerosi a partire dal Medioevo. Un'eccezione è un diario lirico di un italianista del Novecento, József Füsi, che visitando i luoghi garibaldini sbarca in Sardegna e con un amico discorre di letteratura sarda e anche di poeti in lingua sarda (Füsi, 1959). La figura più conosciuta della letteratura sarda è la Deledda, che invece è stata molto popolare, tradotta e studiata in Ungheria nella prima metà del Novecento. Sotto la voce Deledda sulla *Bibliografia* di Várady uscita nel 1935 sono riportati i titoli di una trentina di novelle, oltre ai romanzi *L'edera, Canne al vento, Anime oneste* (Várady, 128-130). Nella parte della critica una quindicina di recensioni, interviste, articoli, dedicati alla scrittrice. Troviamo in versione ungherese anche *Padre padrone* di Gavino Ledda. Sul numero 4 del 2000 del «Magyar Napló» («Diario Ungherese») appare una scelta di testi, un panorama della letteratura sarda con brani di Emilio Lussu, Ignazio Delogu, Francesco Masala, Benvenuto Lobina, Giovanni Antonio Mura, Francesco Antonio Mannu, Sergio Atzeni, Giuseppe Dessí.

3. *Dessí in Ungheria*

Consultando gli strumenti per lo studio della letteratura italiana del Novecento in Ungheria (*Enciclopedia della letteratura universale*; *Storia della let-*

teratura del Novecento; *Breve profilo della letteratura del Novecento*) non possiamo che constatare che il nostro scrittore è poco presente. In un volume che presenta alcuni profili (*Az olasz irodalom a huszadik században* [*La letteratura italiana del Novecento*], curato da György Szabó, Gondolat, Budapest, 1967, pp. 586) troviamo i seguenti autori: Pirandello, Svevo, Campana, Palazzeschi, Saba, Ungaretti, Ugo Betti, Montale, Eduardo de Filippo, Quasimodo, Buzzati, Moravia, Pavese, Lampedusa, Vittorini, Pratolini, Pasolini, Carlo Levi, Calvino. Non va meglio neanche alcuni decenni dopo, con la pubblicazione di due opere fondamentali dell'italianistica ungherese: quelle di Imre Madarász, *Az olasz irodalom története* (Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993) e di Ferenc Szénási, *A huszadik századi olasz irodalom* (Nemzeti Tankönyvkiadó, 2004). In nessuno di questi strumenti fondamentali per chi voglia orientarsi nella letteratura italiana si legge il nome di Dessí, mentre si dedica molta attenzione anche ad autori che non hanno mai trovato traduttori in lingua ungherese. Ci sono invece scrittori che, pur essendo stati pubblicati in ungherese, è come se non esistessero. È il caso anche di Dessí. In un saggio-introduzione alla letteratura italiana una volta compare il suo nome; lo storico della letteratura scrive:

> Negli anni Sessanta sono piuttosto rari i romanzi impegnati, a soggetto storico-sociale, come quelli di Marcello Venturi, di Primo Levi, di Giorgio Bassani, di Ottieri. Fra i narratori che seguono la propria strada per avvicinarsi alla realtà occorre ricordare l'arte del narrare di Giuseppe Dessí (*Il disertore*), scrittore originario dell'isola di Sardegna e l'opera famosissima di Leonardo Sciascia[5].

Sul *Világirodalmi Lexikon*, un'impresa editoriale molto importante in Ungheria, sotto la voce Dessí, oltre i dati biografici, si legge:

> I suoi primi scritti si svolgono nell'atmosfera del tempo perduto – quasi alla maniera del *temps perdu* di Proust. Lo stile è immediato, di una bellezza straordinaria, reso molto colorito dal ritmo della memoria e dalla vivacità del suo intelletto. Ma il suo modo di scrivere si avvicina al realismo, e negli ultimi scritti si sente l'influenza di Faulkner[6].

4. *Le opere tradotte*

Il primo romanzo di Dessí che appare in Ungheria è *Il disertore* (*A Katonaszökevény*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1964). È stato tradotto da

[5] György Szabó, *Az olasz irodalom a huszadik században (Letteratura italiana del Novecento)*, Budapest, Gondolat, 1967, pp. 586.

[6] András Mihály Rónai, *ad vocem Giuseppe Dessí*, in *Világirodalmi Lexikon* (*Encilopedia della letteratura universale*), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1972, II, p. 670.

Éva Szabolcsi, con una postfazione del traduttore, poeta e critico László Lator, che dà al lettore ungherese alcune informazioni sulla vita e l'opera dell'autore. Seguirà *I passeri,* dall'edizione di Arnoldo Mondadori, Milano, 1966, per la Casa Editrice Europa, nel 1968, nella traduzione di Zoltán Zsámboki. Il terzo e l'ultimo romanzo di Dessí in ungherese è *Paese d'ombre* (Árnyak földje), tradotto da Maria Merle e pubblicato sempre presso la Casa editrice Europa nel 1982, ma a distanza di quasi 15 anni rispetto al precedente. Si osservi che nell'82 escono in Ungheria *La Divina Commedia*, *Il Trattatello in laude di Dante* di Boccaccio, *Il volto umano* di Marcello Cora, *La Mandragola* di Machiavelli, *Il disprezzo* di Moravia, una raccolta di poesie di Quasimodo, dal titolo *Nyitott ív* (*Arco aperto*) e *La miglior vita* di Fulvio Tomizza.

A parte dunque i tre romanzi che abbiamo menzionato, abbiamo anche la versione ungherese di due racconti: *La mia trisavola Letizia*, che esce in un'antologia di narratori italiani contemporanei (*Mai olasz elbeszélők*, Európa, 1969) e *La serva degli asini*, pubblicato sul già ricordato numero speciale dedicato agli scrittori sardi.

4.1 *I traduttori dei romanzi*

Due dei traduttori di Dessí, Éva Szabolcsi e Zoltán Zsámboki, sono molto conosciuti, certamente fra i maggiori traduttori della letteratura italiana in Ungheria:

Éva Szabolcsi (Budapest, 1934-1980): italianista, studiosa di letteratura, traduttore. Come critico il suo campo di ricerca è stato Goldoni, gli autori contemporanei e la ricezione della letteratura ungherese in Italia. Fra le sue traduzioni ricordiamo il *Metello* di Vasco Pratolini (1961), *Io e loro* di Brunella Gasperini (1964), *Il disertore* di Giuseppe Dessí (1964), *L'orologio* di Carlo Levi (1966), opere di Marcello Venturi, di Edith Bruck e Eugenio Montale. Fanno parte della sua attività di traduttore anche le versioni di molti pezzi teatrali di Carlo Goldoni, di Eduardo De Filippo, di Dario Fo e di sceneggiature (*Otto e mezzo* di Fellini, *La notte* di Antonioni*, Rocco e i suoi fratelli* di Visconti).

Zoltán Zsámboki (Budapest, 1923-1989): traduttore, scrittore, redattore, italianista, curatore di molti volumi di favole popolari. Ha tradotto fra l'altro le opere di Moravia, di Luigi Preti, di Ignazio Silone e di Enzo Russo. Sue anche *Le vite* di Giorgio Vasari e una raccolta di fiabe siciliane. Per la sua attività, il 20 maggio 1981 gli è stato assegnato il titolo di Cavaliere della Repubblica dallo Stato italiano.

La terza figura è una traduttrice che a quanto pare avrebbe tradotto solo un romanzo di Dessí, il secondo: deve essere di quelli che traducono non per commissione o professione, ma per amore verso uno scrittore e la sua opera. A quanto risulta dalle nostre indagini non ha tradotto né prima né poi nessun'altra ope-

ra, né dall'italiano, né da un'altra lingua straniera. Così come esistono scrittori che pubblicano solo un libro nella loro vita, anche fra i traduttori c'è una figura come questa.

4.2. *Tradurre Dessí*

Dal punto di vista tecnico tradurre Dessí non presenta particolari difficoltà. Il linguaggio dello scrittore è un italiano colto, letterario, esente da dialettismi o termini derivanti da lingue locali o straniere. Sono questi i problemi che causano le maggiori difficoltà per una versione in una lingua che non conosce tali differenziazioni, o, se anche ne ha, ne dispone in ambiti di uso diversi. L'uso del dialetto, ad esempio, da noi è un fenomeno rurale, culturalmente molto marcato. La lingua di Dessí, dal punto di vista del lessico, si adegua all'italiano comune, tradurlo non risulta più difficile che lavorare con testi di Buzzati, Moravia, Calvino. Le difficoltà tecniche sono le stesse che ogni traduttore ritrova traducendo da qualsiasi lingua indoeuropea. Tutte e tre le versioni sono integrali, senza tagli.

Per valutare una traduzione paragonandola con l'originale ci sono due approcci: esaminare in dettaglio frase per frase, paragrafo per paragrafo, o adottare una visione di insieme. Chi scrive della versione di un'opera in una lingua così poco conosciuta come l'ungherese, inaccessibile alla maggior parte dei lettori, è molto svantaggiato rispetto a chi parla di traduzioni in inglese, francese, spagnolo, che sono, al livello della comprensione, sicuramente più familiari al lettore italofono. In quel caso si possono citare esempi, mostrare diverse soluzioni che nel nostro caso non riteniamo utile fare. I pochi cambiamenti che i traduttori inseriscono nel testo riguardano alcune spiegazioni, riferimenti alla storia d'Italia che il lettore ungherese non conosce. Rare invece le note a piè di pagina.

La ricchezza della lingua ungherese, la comunità di esperienze, tematiche, approcci di genere, rende possibile trasmettere tutte le sfumature e tutti i piani di contenuto, stile, linguaggio delle opere originali. I tre romanzi di Dessí, così diversi tra loro dal punto di vista dello stile e del linguaggio, sono stati tradotti molto bene, e in modo tuttora convincente, e se un giorno si pensasse ad una riedizione non ci sarebbe nessuna ragione di apportare modifiche. Non è certamente colpa dei traduttori se, nel caso dello scrittore sardo, non si può parlare di una ricezione fortunata.

5. *La ricezione che non c'è*

La ricezione da parte dell'opinione pubblica è rivelata dal numero delle copie vendute, ma non disponiamo di nessun dato di questo tipo. Quella della critica segue invece a volte strade oscure, non se ne capiscono sempre le ragioni. In questi ultimi cento anni molti si sono posti il problema di un'adeguata rice-

zione della letteratura italiana in Ungheria, cercando di trovare una spiegazione per la scarsa conoscenza. Forse proprio perché è troppo vicina, la letteratura italiana non è sufficientemente esotica per attirare l'attenzione. Forse il lettore ungherese era stato viziato nell'Ottocento: della letteratura italiana si conoscevano le vette, i maggiori, i classici, con cui i successivi scrittori italiani si sarebbero dovuto misurare. Forse le politiche culturali e le mode letterarie hanno indirizzato i lettori verso altri mondi, verso altri pianeti. La scoperta del realismo magico ha attirato più del neorealismo; e sono state seguite con interesse le letterature latino-americane, a lungo sconosciute.

Da noi neppure la critica delle traduzioni è un genere molto coltivato. Forse anche perché si tratta di un argomento delicato: il cerchio di italianisti in Ungheria è troppo piccolo… Naturalmente ci sono dibattiti, ma si svolgono in ambienti editoriali o accademici, raramente vengono pubblicati. Qualche eccezione la troviamo semmai a proposito della traduzione dei poeti italiani. Quanto alla narrativa, la traduzione dei classici pone alcuni problemi, come quello, da parte di alcuni traduttori, di arcaizzare o meno il testo, o la pratica di un'eccessiva stilizzazione. Ma la traduzione della narrativa moderna non pone problemi particolari. O meglio, si scelgono autori che non presenteranno particolari difficoltà, in questo modo avviene già una selezione.

La versione ungherese del *Gattopardo* di Lampedusa è stata invece un caso clamoroso: iniziato da un italianista che nel frattempo per malattia non ha potuto rivedere il suo lavoro, il romanzo è stato pubblicato con molti errori. Dopo la sua morte i suoi collaboratori hanno riveduto e corretto il testo.

6. *Parallelismi*

Pur essendo vero che nel caso di Dessí non possiamo parlare di una grande ricezione e di influenze, la letteratura ungherese offre tanti esempi che possono essere avvicinati all'opera di Dessí sia per ragioni tematiche che per modalità di scrittura. Scrittori che ambientano le loro storie nella terra di origine, un mondo contadino arcaico, ce ne sono molti, soprattutto se si considera la letteratura delle regioni d'oltreconfine, dal passato tormentato, in cui erano all'ordine del giorno cambiamenti di regime, di dominii, di lingua, con lo sfacelo di un mondo arcaico fondato su valori ben solidi, sul contatto con la natura, su un diverso rapporto con la vita e con la morte. Ci sono romanzi in cui figure di donne sono dipinte con un commovente lirismo, romanzi in cui la coralità è importante, romanzi che parlano di un mondo che evoca ballate popolari, romanzi che dal basso, attraverso la storia familiare, raccontano la Storia. Un critico ungherese, Béla Pomogáts, esaminando questa letteratura ungherese regionale, parla di «scrittori che secondo le migliori tradizioni dell'eredità intellettuale e morale, riscoprono il romanzo storico e la sociografia lirica, mostrando anche come la letteratura ungherese transilvana fosse toccata dalle nuove correnti letterarie

mondiali» (Pomogáts, 2006). Ma si tratta di variazioni su un tema comune, sui fatti e sulle esperienze di un Novecento vissuto in comune.

7. *Progetti possibili*

A proposito di Dessí si potrebbe innanzitutto pensare ad una riedizione dei romanzi già apparsi. Facendola precedere da una 'campagna' organizzata, da qualche iniziativa legata allo scrittore, in modo da destare l'interesse del pubblico. Pubblicarne una raccolta di racconti finora inediti potrebbe essere un progetto in cui coinvolgere i nostri laureati in italianistica. Nel Dipartimento di Italianistica di Pécs, in un seminario di traduzione, per un gruppo si è scelto Dessí come testo obbligatorio. Racconti come *Lei era acqua* e *Le vacanze al Nord* sono risultati molto soddisfacenti. E ci si augura che questo possa essere solo un inizio, e che in un futuro non troppo lontano sarà più facile parlare di Dessí da noi.

Riferimenti bibliografici

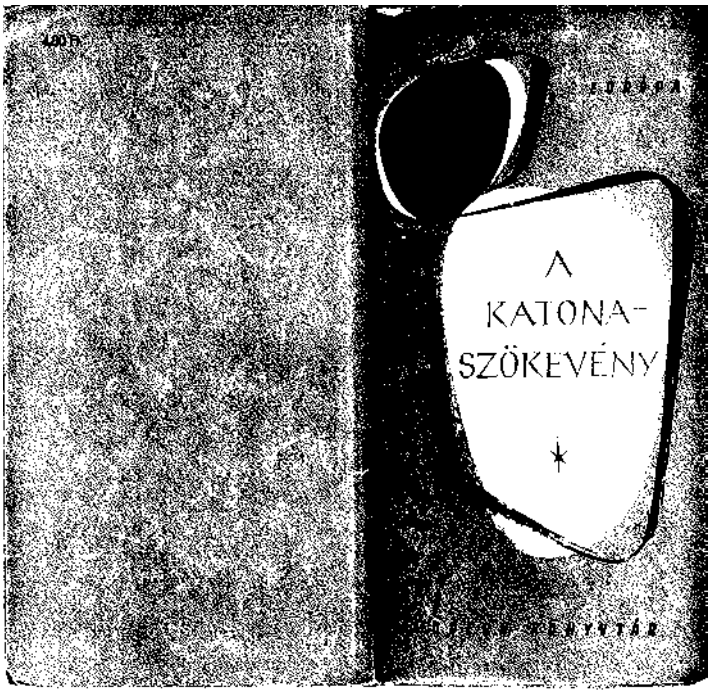
Opere di Dessí tradotte in lingua ungherese:

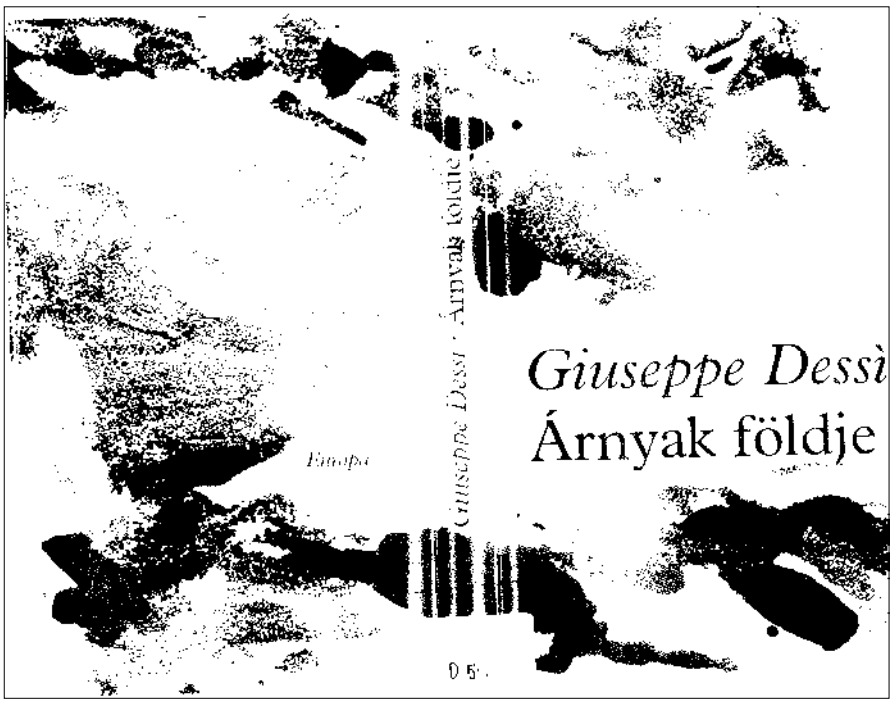
Verebek (*I passeri* [Milano, Mondadori,1966]), tr. di Zoltán Zsámboki, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1968.
A katonaszökevény (Il disertore), tr. di Éva Szabolcsi, con la postfazione di László Lator, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1964.
Árnyak Földje (*Paese d'ombre*), tr. di Mária Merle, Budapest, Európa Könyvkiadó,1982.
Szépanyám, Letizia (La Mia trisavola Letizia), in *Mai olasz elbeszélők* (*Racconti italiani contemporanei*), Budapest, Európa Kiadó, 1969, pp. 230-233.
Szamarak cselédje, tr. di Bea Szirti, Magyar Napló, 2004, pp. 67-69.

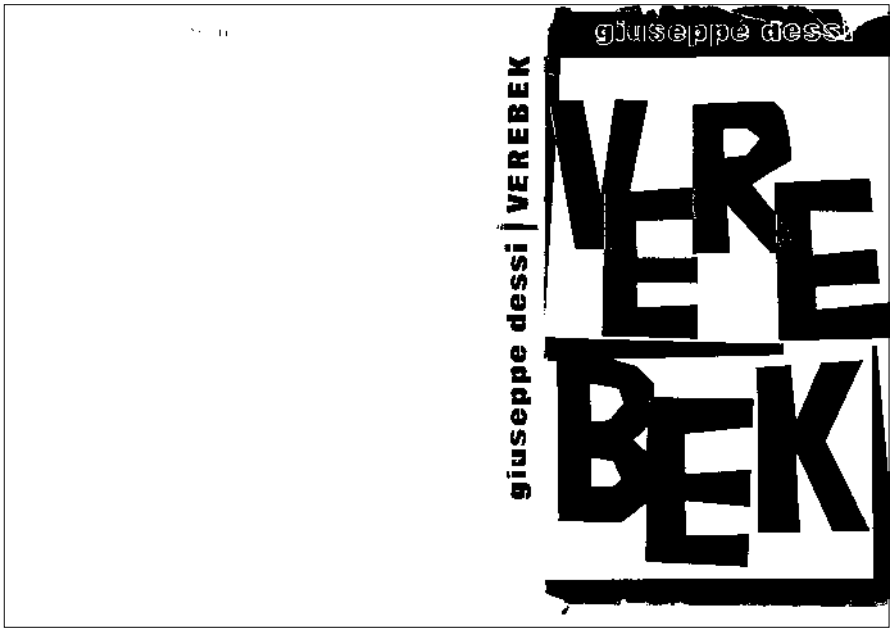
Bibliografia critica:

Antonio Widmar, *Rassegna della letteratura italiana in Ungheria*, in «Corvina», 1927, pp. 138-145.
Paolo Calabró, *Profili di scrittori contemporanei*, in «Corvina», 1931-1932, pp. 175-218; 1933-1934, pp. 89-120.
Carlo Tagliavini, *La civiltà italiana in Ungheria*, Roma, Società Nazionale Dante Alighieri, 1940.
József Füsi, *Tengeri szél (Vento dal mare)*, Budapest, Magvető, 1959.
György Szabó, *Az olasz irodalom a huszadik században*, Budapest, Gondolat, 1967, pp. 586.
László Lator, *Giuseppe Dessí*, in Giuseppe Dessí, *Verebek* (*I passeri*), tr. di Zoltán Zsámboki, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1968, pp. 117-119.

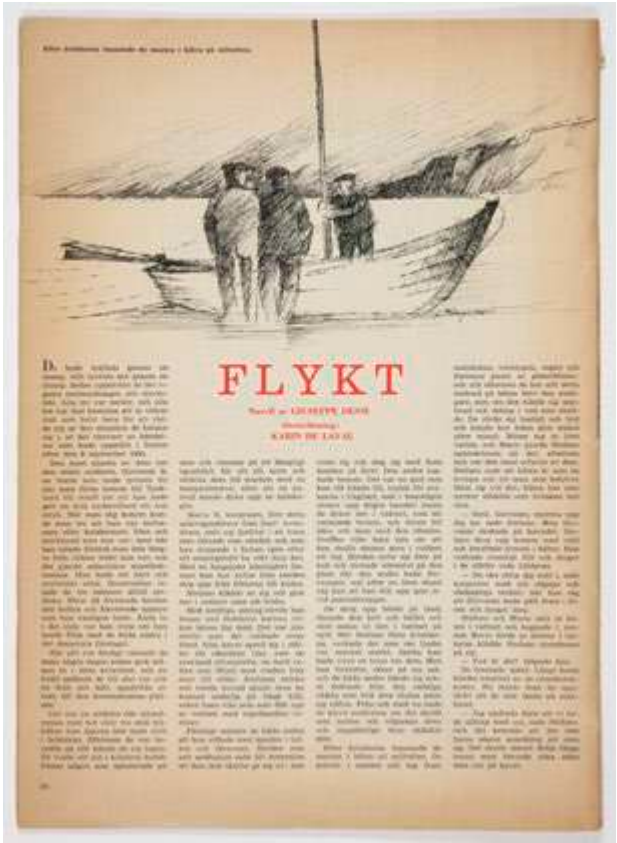
András Mihály Rónai, *Giuseppe Dessí*, in *Világirodalmi Lexikon* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1972, II, p. 670.
Mihály Babits, *Magyar irodalom (Letteratura ungherese)*, in *Esszék, tanulmányok* (Saggi e critiche), Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978, I, pp. 359-421.
Ferenc Szénási, *La narrativa italiana in Ungheria*, in «Veltro» 36, 1992, 5-6, pp. 299-303.
Béla Pomogáts, *Letterature ungheresi delle minoranze*, Edizioni Fiorini, Verona, «Quaderni del Premio Letterario Giuseppe Acerbi/Letteratura dell'Ungheria», 2006, pp.163-166.
Emerico Várady, *La letteratura italiana e la sua influenza in Ungheria*: (I – Storia; II – Bibliografia), Roma, L'Istituto per lingue orientali, 1933-1934.







Edizione ungheresi di *Paese d'ombre* (1982) e dei *Passeri* (1968).



Edizione rumena di *Paese d'ombre* (1976).

Edizione svedese di *Fuga* (1967).

«SAN SILVANO» IN UCRAINA: AFFINITÀ E DISCRASIE

Oleksandra Rekut-Liberatore

Il mio primo incontro con Giuseppe Dessí avvenne circa due o tre anni fa, quando Anna Dolfi mi propose di scrivere un saggio per un volume da lei diretto sul livello di conoscenza e sulle traduzioni di Dessí in Ucraina. Mi misi subito, come si fa tutti oggi, a navigare sui siti delle case editrici, librerie e biblioteche ucraine ottenendo sempre la medesima risposta: «Siamo spiacenti; la ricerca non ha dato alcun risultato». Ipotizzai ingenuamente che tutto ciò derivasse dal fatto che il mio paese non fa parte dell'avanguardia tecnologico-informatica e che magari negli obsoleti, ma mai superati del tutto, cataloghi cartacei qualcosa di Dessí fosse possibile trovare. Assegnai questo compito da bibliofila a una mia ex-collega, insegnante di Letterature comparate all'Università Nazionale linguistica di Kiev. La sua risposta (che non mi convinse appieno) non fu molto diversa da quelle del web. Allora decisi di andare a verificare di persona, a Kiev, la fondatezza di questa ipotetica assenza di traduzioni dessiane; in breve trovai conferma e capii che avevo, a torto, dubitato della collega. E così al mio ritorno comunicai l'impossibilità di scrivere il saggio alla luce dell'evidenza che Dessí non era mai stato tradotto in ucraino.

A quel punto Anna Dolfi mi propose, *ex abrupto*, di riempire questa lacuna, questo ingiusto spazio vuoto, e di tradurre qualcosa, a mia scelta. Prima di accettare e di mettermi al lavoro, decisi di approfondire la conoscenza della figura, il *background* e le opere dello scrittore sardo. Al Gabinetto Vieusseux, che possiede l'*opera omnia* di Dessí, compresi i diari, i carteggi, le tesi e le ricerche che lo riguardano, ho iniziato il mio lavoro, proseguito poi in una vacanza letteraria, organizzata *ad hoc*, in Sardegna: Nuoro e Galtellì per la Deledda e una giornata a Villacidro che mi ha avvicinato, ancor più che ai luoghi dello scrittore, ai suoi *topoi*, alle sue immagini fondative, ai suoi *genius loci*, perché, anche lui, come tutti gli affabulatori, si è senz'altro abbeverato alla fonte inesauribile del reale.

Pian piano il mio lavoro ha cominciato a prendere forma e direzione e a restringersi portandomi alla scelta del primo romanzo. Perché mi sono indirizzata verso *San Silvano*? Innanzitutto perché i motori di ricerca di Internet mi hanno fatto presumere che la traduzione di *Paese d'ombre* esistesse già in Russia. E l'Ucraina è un paese dove il 70% della popolazione è bilingue e quindi in grado di

Anna Dolfi (a cura di), *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, ISBN 978-88-6655-379-3 (print), ISBN 978-88-6655-363-2 (print), ISBN 978-88-6655-364-9 (online PDF), ISBN 978-88-6655-365-6 (online EPUB), © 2013 Firenze University Press

leggere in russo. Ho esitato un po' tra *Il disertore* e *San Silvano*, ma poi ho optato per quest'ultimo perché le opere che trattano della guerra e delle sue conseguenze sono numerose da noi (anche se una differenza sostanziale tra i nostri testi laici, pur ricchi di valori positivi, e *Il disertore* è rappresentata dalla figura del prete Coi, inimmaginabile nella letteratura sovietica, così come *Don Camillo* di Guareschi per i nostri lettori). *San Silvano* rappresentava invece per me, e quindi per i lettori ucraini, qualcosa di nuovo e di completamente diverso da tutto ciò che eravamo abituati a leggere.

La traduzione di *San Silvano*, a partire già dalla scelta del titolo, non è stata facile come non lo è mai una traduzione letteraria; però tradurre, come sostiene Ezio Raimondi, è già in sé un atto di amicizia, un movimento verso l'altro che si risolve nel porre la propria voce accanto a quella dello scrittore, in una specie di confronto di fedeltà[1]. Durante la mia permanenza breve ma intensa a Villacidro, nella sede della Fondazione, ho consultato le traduzioni disponibili nelle varie lingue. Mi ha attratto in particolar modo una, in inglese: *The house of San Silvano*. Confesso che ho avuto la tentazione di tradurre in ucraino Будинок у Сан Сільвано, cioè *La casa a San Silvano*, ma poi ho cambiato idea. Innanzitutto perché nel libro non ci si riferisce solo a uno spazio edificato ben individuato, e in secondo luogo perché *San Silvano* è più intrigante, visto che può alludere a un santo, a un celato personaggio d'altro tipo, come a un luogo della geografia mentale come realmente è.

Entrando puntualmente nel lavoro di traduzione vorrei illustrare alcuni dei procedimenti che ho utilizzato per rendere il testo comprensibile e gradevole ai miei compatrioti. Già nella prima pagina ce ne sono diversi. Leggiamo l'*incipit* del romanzo:

> Dacché mia sorella s'era sposata e la casa di San Silvano era stata chiusa…[2]

In questo caso ho applicato un procedimento di *riduzione*, che prevede l'eliminazione di alcune parole per ragioni sintattiche o per semplificare la struttura della frase. La mia traduzione in italiano suona così: *Dacché mia sorella s'era sposata e ha lasciato San Silvano*.

Il procedimento usato già per la seconda frase è quello della *trasposizione*: un cambiamento delle categorie grammaticali che non muta il senso del messaggio (inserisco in successione il testo d'autore e la traduzione in corsivo):

> […] io non conoscevo più il riposo dei mesi estivi, che mi rifaceva le forze per il lungo periodo che mi toccava poi di passare in città[3].

[1] Ezio Raimondi, *Le voci dei libri*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 87.
[2] Giuseppe Dessí, *San Silvano* [1939], Milano, Mondadori, 1980, p. 33.
[3] *Ibidem.*

> *I concetti come 'riposo estivo' o 'ripresa di forze' prima della mia lunga permanenza in città hanno perso per me ogni senso.*

La parte finale della frase:

> […] la lontananza dai suoi boschi era sempre stata per me una grande fatica[4]

l'ho risolta con «la lontananza dai suoi boschi era sempre stata per me un pericolo, una fatica insormontabile». In questo caso ho applicato un procedimento di *modulazione*, che consiste nel variare la forma grazie a un cambio semantico, rendendo la traduzione da una prospettiva diversa. Un altro esempio mostra bene il procedimento di *adattamento*:

> Si compiva in noi, in quel tempo, quel mutamento rapidissimo comune a tutti gli adolescenti, per cui essi si lasciano indietro inesorabilmente la donna che ha vissuto per loro fino a quei giorni e li ha guidati, madre o sorella che sia: essa appare improvvisamente donna ai loro occhi, non più protettrice ma bisognosa di protezione[5].

La traduzione letterale della parola «protettrice» avrebbe assunto un significato guerriero o battagliero, contraddicendo il pensiero di Dessí, quindi ho dovuto usare un altro vocabolo più morbido e delicato affine a quello di «madonna» in italiano. Infine, sono stata costretta a usare vari prestiti:

> Da una balla di sacchi, accanto alla porta di cucina, guardo i servi che mangiano pane e ricotta secca seduti su una scalinata[6].

Un italiano non può immaginare che all'Est non si sappia che cosa è la ricotta, e quindi ho prima traslitterato questa parola in lettere cirilliche, spiegando poi in nota di cosa si tratta.

Per finire il mio commento sui procedimenti della traduzione, vorrei far notare il vasto uso di calchi o di neologismi, che ho adattato, seguendo la struttura della lingua italiana:

> I campi erano chiusi da siepi di fichidindia e di lentischio[7].

I fichidindia non fanno parte della nostra flora, però un lettore medio ucraino conosce i normali fichi. Dunque ho dovuto aggiungere alla parola ucraina

[4] *Ibidem.*
[5] Ivi, p. 35.
[6] Ivi, pp. 112-113.
[7] Ivi, p. 102.

che designa «i fichi» il gruppo aggettivale «d'India», salvo spiegare, a piè pagina, come sono fatti la pianta e il frutto.

Inoltre, non ho potuto esimermi dal fare alcune note per spiegare varie cose, evidenti per i lettori sardi e italiani ma incomprensibili per quelli ucraini.

1. Il primo gruppo di note potrei definirle architettoniche. Nel testo di Dessí leggiamo:

> Mi piacevano gli ulivi enormi chiusi nei campi cinti di muri a secco[8].

I muri a secco che s'incontrano spesso in Sardegna, ma anche in Puglia e in altre regioni italiane, rappresentano una tecnica o modalità di costruzione abbandonata nel mio paese molti secoli fa; dopo le distruzioni belliche e gli scempi urbanistici dei tempi passati ed attuali non se ne è preservato alcun esempio.

Citiamo, di nuovo, Dessí:

> Ultimamente sono state fatte alcune riparazioni qui a San Silvano, nella nostra casa: la cucina è stata imbiancata, rinnovata la tappezzeria della stanza del Pozzo[9].

In Ucraina non esistono stanze del pozzo nelle abitazioni, si trattava dunque di spiegare la peculiarità architettonica di questo tipo di case. E ancora:

> Facevamo lunghe passeggiate sulle mura intorno alla città, e anche questo accresceva l'illusione di quel mio solitario fantasticare[10].

Da noi non sono rimaste città circondate da mura a difesa dei centri abitati così larghe da poterle girare a piedi o andarci in bicicletta.

2. Il secondo gruppo di note non può essere altro che culinario, poiché ogni paese, regione e persino ogni zona tende a distinguersi per le sue specialità. Di nuovo dalle pagine di *San Silvano*:

> Andammo al solito ristorante, come facevamo molti anni prima, quando tornavamo assieme a San Silvano per passarvi il Natale; ma io presi solo alcuni biscotti inzuppati nel vino bianco[11].

Inzuppare biscotti (o cantuccini che dir si voglia) nel vino non fa parte della nostra arte e tradizione dolciaria.

[8] Ivi, pp. 100-101.
[9] Ivi, p. 87
[10] Ivi, p. 138.
[11] Ivi, p. 150.

3. Un terzo gruppo di note lo definirei di tipo letterario-culturale. Ancora da *San Silvano*:

> Immaginavo che sotto quel cielo, che si faceva di attimo in attimo profonda cupezza intorno alla stella sospesa... si distendesse una pianura vastissima antica come quella dei racconti della Bibbia; e più tardi quando lessi il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia,* la luna seguiva il pastore su quella pianura deserta[12].

Il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* è un testo classico in Italia che fa parte dei programmi scolastici, mentre da Leopoli a Donetsk non potevo dare per scontato che Leopardi fosse conosciuto da un lettore medio. Ancora più oltre:

> Ascoltando accanto a Lia un corale di Bach alla Fenice, o anche semplicemente l'intermezzo della *Cavalleria* suonato dalla banda di piazza San Marco, m'accadeva di chiedermi con trepidazione se non fossi anch'io in grado di *sentire la mia gioia ogni qualvolta ci volessi pensare*[13].

Si trattava di puntualizzare che la Fenice è un celebre teatro di Venezia che è stato più di una volta vittima d'incendi; e che l'intermezzo musicale è parte della *Cavalleria rusticana*, la nota opera di Mascagni tratta dall'omonima novella di Verga.

4. Il quarto gruppo riguarda note più specificamente 'sarde', che chiariscono i tratti caratteristici e/o la *forma mentis de su populu sardu*. Proseguendo, Dessí alla mano:

> Solo più tardi capii con quanta forza, nel segreto, egli, dopo essere passato attraverso gli idealisti italiani, dovesse afferrarsi alle parole dei poeti come all'unica realtà ancora salda[14].

Per il lettore straniero l'espressione «idealisti italiani» suona poco o punto naturale, quindi bisognava precisare che, per l'appunto, l'uso di questo aggettivo, invece del pronome «nostri idealisti», differenzia Dessí dagli altri scrittori dell'Italia – diciamo così – continentale. Ci permettiamo un'altra citazione:

> Che strano effetto mi facevano i luoghi che attraversavo o che semplicemente pensavo, in certi momenti! Mi parevano familiari, come un tempo era stato San Silvano, luoghi e città, da una parte e dall'altra dell'Appennino, sul continente lontano, distanti e uniti nello spazio[15].

[12] Ivi, p. 92.
[13] Ivi, pp. 142-143.
[14] Ivi, p. 74.
[15] Ivi, p. 154.

I sardi definiscono l'Italia «il continente». Anche questo andava rilevato per non generare confusioni geopolitiche.

5. Nel quinto gruppo ci sono una serie di note sui paesaggi e i toponimi della Sardegna:

> Si direbbe che un soffio d'incendio abbia spogliato le vecchie piante e che esse si rinnovino ora esprimendo questa tenerezza di vita dal legno durissimo. Hanno il tronco affondato per metà nel grano, che è folto come cresce solo nelle terre fecondate dal fuoco[16].

Gli incendi spontanei e/o dolosi sono rari e quasi inesistenti in Ucraina, quindi ho dovuto spiegare perché il tipico paesaggio sardo di fine estate è rappresentato da chilometri di terra bruciata. Inoltre, appuriamo, dal testo:

> Mi raccontò come, dopo l'acquisto delle foreste e l'assestamento economico del Comune, era stata fatta la strada che unisce San Silvano ad Acquapiana, a Pontario, a Norbio, a Ordena; come era stata incanalata l'acqua della Spendula, regolato il corso della Fluminera, fatto l'acquedotto, riattato il convento, da dove i frati erano stati scacciati[17].

L'annotazione fatta a piè pagina potrebbe forse essere utile anche per l'edizione italiana di *San Silvano*, perché il lettore non sardo non sa, ad esempio, che la cascata Sa Spendula esiste davvero, che Norbio è un toponimo *ab antiquo* di Villacidro e che San Silvano è frutto della fantasia artistica dell'autore.

6. Un'altra osservazione che mi ha spinto a fare un sesto gruppo di annotazioni è relativa al minor uso di parole e di prestiti stranieri nei testi scritti in lingue slave rispetto a quanto non avvenga nei libri italiani di narrativa. Dessí non fa eccezione. L'autore, per esempio, non ha tradotto in italiano la parola tedesca *Winterbild* (quadro d'inverno), così ho deciso di fare anch'io nella mia traduzione, salvo spiegarne il significato in nota:

> C'è l'esposizione di Milano del 1906, Pompei, le officine Krupp, e una serie di dieci *Winterbild,* che sono un poco più sciupate delle altre; e poiché la mamma teneva lo stereoscopio e le vedute gelosamente chiusi in camera sua, penso che dovesse amare queste più di tutte le altre[18].

[16] Ivi, p. 60.
[17] Ivi, pp. 119-120.
[18] Ivi, p. 136.

A quelli sardi vanno aggiunti una serie di toponimi tedeschi come Mönch, Wegeernalp, Grindewald, Wetterhorn[19]. La stessa cosa si potrebbe dire per le citazioni o titoli in francese: *La double inconstance*[20] di Marivaux, *D'un long sommeil j'ai goûté la douceur* [21] di De Parny o per frammenti di giornali in francese: «J'aime la marche, les longues promenades […]», «depuis que je suis conservateur j'ai droit à un mois de congé payé […]», «Je ne travaille vraiment bien qu'à la campagne. Le calme […]»[22], ecc.

Scrivere un articolo introduttivo (*Circumnavigando un'isola: la Sardegna vera e inventata di Giuseppe Dessì*), pensato esclusivamente per il pubblico ucraino, è stata la tappa successiva del mio lavoro. Dovevo necessariamente partire da lontano, cominciando a presentare la Sardegna e la sua storia letteraria, descrivendo la residenza villacidrese di Dessí, il parco letterario, l'attività della Fondazione prima di passare alla biografia dello scrittore, alla sua opera in generale ed a *San Silvano* nello specifico. Nel romanzo mi ha colpito soprattutto lo scorrere lento e meditativo del tempo, fino al crescendo improvviso delle ultime pagine, e questo andava assolutamente spiegato al frenetico lettore giovane d'oggi. Ho stabilito un parallelismo tra *San Silvano* e un componimento musicale che inizia con un 'adagio', a cui segue un 'largo' che si trasforma gradualmente in un 'andante' e che si risolve e termina in un tragico accordo (che coincide con l'elegia della perdita di Elisa, la sorella dell'io narrante), seguito da una breve pausa, dopo la quale si ascolta una flebile ma serena nota finale (l'accenno all'esistenza della figlia di Elisa).

Poi dovevo decidere dove pubblicare la traduzione di *San Silvano* e la mia ricerca. Ho preferito scegliere la rivista «Vsesvit» (in italiano *Tutto il mondo*). Da qualche tempo ho, su questa rivista, una mia rubrica: *Seguendo i sentieri sconosciuti della letteratura italiana*, dove sono uscite mie traduzioni di scrittori italiani. È una rivista letteraria fondata nel 1925 da Vasyl Elan-Blakitnii, un eminente intellettuale ucraino. Ed è stata una scelta veramente felice perché il numero di marzo-aprile 2012, con la pubblicazione di *San Silvano*, è stato il millesimo della rivista che proprio in coincidenza con l'anniversario ha avuto una diffusione e un successo ancora più vasto del solito.

Per passare al livello extratestuale, vorrei far notare che l'immagine posta in copertina rappresenta un *Paesaggio fantastico* dipinto da Giuseppe Dessí. Negli ultimi tempi Dessí è stato riscoperto, rivalutato e apprezzato anche nel ruolo di pittore. Proprio l'anno scorso è uscito un catalogo dei suoi quadri. La passione dello scrittore per tele e colori s'intuisce e s'intravvede, in tralice, anche nel-

[19] *Ibidem*.
[20] Ivi, p. 85.
[21] Ivi, p. 147.
[22] Ivi, pp. 145-146.

la sua opera. Nel primo racconto, *La sposa in città*, assistiamo allo sdoppiamento dell'io-narrante tra l'autore neofita del testo in questione e un pittore toccato dalla follia, Giacomo Scarbo, anche lui *alter-ego* di Giuseppe Dessí. Si tratta di un nome che riappare anche nelle pagine di *San Silvano*, dei *Passeri*, dell'*Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo* e nella *Scelta*. Ma tornando al *Paesaggio fantastico*, posso aggiungere che la veduta di un paese, per l'appunto fantastico, allude a Villacidro ovvero a un San Silvano reale e nello stesso tempo immaginario, frutto di fantasia artistica e creativa.

Un'altra scelta da fare, non di minore importanza, riguardava la selezione della foto dello scrittore da riprodurre. Tra le varie immagini presenti sul sito della Fondazione, ho optato per un dagherrotipo di Dessí da giovane, degli anni in parte coevi alla stesura di *San Silvano*.

E ora, per concludere, vorrei fare cenno alla tappa successiva alla pubblicazione. La rivista è stata accolta in Ucraina in modo caloroso: lettere, commenti e recensioni sono pervenuti a me e alla redazione. Mi limito a citare un passaggio di una recensione uscita sulle pagine di un giornale politico-letterario: «I Rabdomanti della verità»:

> Nonostante *San Silvano* sia stato pubblicato ancora nel 1939 e per qualche incomprensibile alchimia o colpo di fortuna raggiunge il lettore ucraino solo nel 2012, questa lettura non ha l'aroma tipico delle pagine ammuffite del passato, ma la freschezza che potrebbe appartenere a una bellissima avventura della mente nella Sardegna odierna.

Ma la notizia più bella, anche perché del tutto inaspettata, è stata la trasmissione del testo integrale di *San Silvano* alla radio nazionale ucraina. Com'è risaputo, dopo la pubblicazione l'opera letteraria diventa autonoma, si stacca dal suo creatore e/o creatori e comincia una sua vita e una sua biografia. Così sta succedendo alla mia traduzione. Quando è uscito il numero successivo a quello di *San Silvano* della rivista «Vsesvit» ho smesso di seguirne il percorso. Ma proprio in quel momento, circa a metà agosto, ho ricevuto una telefonata da Kiev di un mio vecchio amico che mi ha riferito di avere sentito, sul primo canale della radio nazionale, una puntata, nell'ambito del programma «La letteratura declamata», dedicata a Giuseppe Dessí e a *San Silvano*. Poi parenti, amici e colleghi di università hanno confermato di avere ascoltato una trasmissione garbata e accattivante. Le puntate sono andate in onda nei giorni 16 e 17 agosto; la lettura del romanzo era stata affidata ad attori professionisti, tra questi Oleksandr Bistruscikin. Un meritato premio per Giuseppe Dessí che, grazie alle onde radio, è entrato in molte case ucraine. E, *dulcis in fundo*, nell'a.a. 2012-2013 *San Silvano* fa parte, per la prima volta, dei programmi dei corsi universitari di Letteratura straniera del Novecento. Un seme sardo è stato piantato nella mia fertile terra natale. Non resta ormai che aspettare!

Su uno schizzo di Dessí, avvio della rubrica *Seguendo i sentieri sconosciuti della letteratura italiana* («Vsesvit», marzo-aprile 2012).

Джузеппе Дессі

Сан Сільвано

Роман

З італійської переклала
Олександра Рекут

Присвячується
Джуліо Рамо

I

Відтоді, як моя сестра вийшла заміж і покинула Сан Сільвано, такі поняття, як «літній відпочинок» чи «поновлення сил» після довготривалої метушні міського життя, втратили для мене всякий сенс. Сан Сільвано був моєю домівкою, де я, як і дикі лісові звірі чи птахи, відчував себе природно й затишно, а далечінь його зелених хащ означала лише для мене загрозу нестерпної втоми. Відпочивати десь-інде, відпочивати по-справжньому мені ніколи не вдавалося. Я міг днями не вилазити з ліжка чи лежати у шезлонгу, проходжатися міськими сквєрами чи навіть провести тиждень на безлюдному морському узбережжі, та це ніколи не було для мене відпочинком, а лише перервою у щоденній

*Перекладено за виданням: Giuseppe Dessi. San Silvano. — Nuoro: Ilisso. — 2003. Друкується за сприяння та з дозволу «Fondazione Giuseppe Dessi».
** Статтю про творчість письменника див. на с. 215.

Prima pagina della traduzione in ucraino di *San Silvano* («Vsesvit», marzo-aprile 2012).

UN SOLO ROMANZO PER LA FINLANDIA

Elina Suomela-Härmä

Varjojen maa (*Paese d'ombre*), l'unica opera di Giuseppe Dessí tradotta in finnico, uscì nel 1977, cioè 5 anni dopo la sua pubblicazione in Italia. Nelle pagine che seguono evocherò il contesto culturale in cui la traduzione vide la luce e commenterò brevemente la sua fortuna.

Anche se il pubblico finlandese fa un consumo notevole di traduzioni, il numero degli autori italiani tradotti è da sempre abbastanza modesto. Negli anni Settanta, oltre ad autori scandinavi e russi, che interessano anche per la loro vicinanza geografica, la presenza degli scrittori (anglo)americani sul mercato librario era già cospicua (in seguito sarebbe aumentata smisuratamente); contemporaneamente si cominciava anche a nutrire una certa curiosità verso autori sud-americani e asiatici, fino ad allora assenti dal panorama delle traduzioni. Questo fatto incide naturalmente sul numero degli autori europei che è possibile tradurre; essendo il mercato limitato (la Finlandia di allora contava circa 4.800.000 abitanti), l'allargamento degli orizzonti non poteva non avere un effetto deleterio sul numero dei romanzi europei tradotti. Così, se negli anni Sessanta le traduzioni in finnico di testi letterari italiani ammontarono a trentadue, nel decennio successivo subirono un calo importante: il loro numero diminuì di un terzo e scese a venti. Ciò significa che negli anni Settanta uscirono in media due traduzioni italiane all'anno. In quell'epoca Guareschi, Moravia e Calvino erano dei *long-sellers*[1] presenti nel paesaggio letterario finlandese da oltre dieci anni, mentre tra i nuovi arrivati si annoverarono Fallaci, Morante, Pavese, Svevo e Vittorini. Di questi ultimi alcuni (Fallaci, Morante e Pavese) sarebbero stati tradotti anche in seguito, altri no.

Quando guardiamo i nomi citati, possiamo constatare che Dessí viene a trovarsi in buona compagnia, tra autori che fanno parte del canone del Novecento e altri, meno importanti, che hanno comunque conosciuto momenti di gloria, sia pure più effimeri. Interrogarsi, a distanza di oltre trent'anni, sui motivi che han-

[1] Negli anni Settanta di questi autori sono stati tradotti in finnico i seguenti romanzi: *Don Camillo e i giovani d'oggi, Il destino si chiama Clotilde, Vita in famiglia* (Guareschi); *Desideria, Due donne* e *Io e lui* (Moravia); *Il visconte dimezzato*, *Le città invisibili* e *Questa vita difficile* (Calvino).

Anna Dolfi (a cura di), *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, ISBN 978-88-6655-379-3 (print), ISBN 978-88-6655-363-2 (print), ISBN 978-88-6655-364-9 (online PDF), ISBN 978-88-6655-365-6 (online EPUB), © 2013 Firenze University Press

no indotto una casa editrice di media grandezza, la Gummerus, a inserire Dessí nel proprio catalogo, non ha molto senso: dobbiamo accontentarci di qualche ipotesi. La prima che viene in mente è il conferimento del Premio Strega a *Paese d'ombre* nel 1972. Ma questo sembra tuttavia un fatto secondario, dato che non è stata tradotta nessun'altra delle opere vincitrici dello Strega tra 1960 e 1980. La seconda ipotesi, più verosimile, è che abbia giocato a favore della traduzione l'ambientazione esotica del romanzo; qualche anno più tardi (nel 1983) questo fattore contribuirà anche alla scelta, della casa editrice Otava, di inserire un altro romanzo sardo, *Il Giorno del giudizio* di Salvatore Satta, in una sua collana.

A giudicare dalle pochissime recensioni dedicate a *Paese d'ombre*, il romanzo non ha suscitato particolare interesse. È stato ignorato dalle riviste letterarie e se non è escluso che sia stato segnalato da qualche quotidiano, la consultazione casuale di qualche decina di microfilm non mi ha permesso di trovarne traccia[2]. L'unica segnalazione che ho trovata è apparsa sulla rivista dei bibliotecari che aveva il compito di segnalare libri da acquistare e da non acquistare. Essa dedicò all'opera le seguenti righe che, data la scarsità dei documenti, cito integralmente[3]:

> Secondo la quarta di copertina[4], Dessí sarebbe l'autore di un buon romanzo all'antica. Se con questa qualifica intendiamo la storia di una famiglia, scritta in una lingua ricca, un ambiente esotico e passionale, la definizione è condivisibile. Il paese delle ombre è la Sardegna; il protagonista, Angelo, è figlio di una donna povera che grazie al capriccio di un ricco avvocato diventa un grande proprietario terriero. La cornice dell'azione, dalle abitudini della comunità alle passioni che covano sotto la cenere, allo sfruttamento delle foreste e delle miniere è di grande interesse. E siccome si tratta di un romanzo molto leggibile che costituisce una buona alternativa a storie familiari più tradizionali, è davvero un peccato che il modo di raccontare sia così impressionistico e superficiale e che i fatti siano narrati in un modo così approssimativo.

La traduzione del romanzo fu affidata a Jorma Kapari che, nel 1975, aveva già alle spalle alcune traduzioni di Moravia, Pavese e Calvino; in seguito si sarebbe affermato soprattutto come traduttore di Calvino. Per concludere va rilevato che il titolo del romanzo, *Paese d'ombre*, è stato tradotto letteralmente; la scelta è giudiziosa ma non ovvia in un paese dove gli editori non esitano a ricorrere a titoli che nulla hanno a che fare con quello scelto dall'autore[5].

[2] Mi sono rivolta anche alla casa editrice Gummerus per chiedere se i loro archivi conservino articoli relativi alla traduzione, ma mi è stato risposto che durante il trasloco della loro sede i documenti di questo tipo sono andati perduti o sono stati eliminati.

[3] «Arvosteleva kirjaluettelo», 1978, 1, p. 9 (traduzione mia).

[4] Non sono riuscita a rintracciare copie con la sovracoperta originale, cui evidentemente la segnalazione faceva riferimento.

[5] Per fare un esempio, a *Il giorno del giudizio* è stato sostituito un titolo di una banalità sconcertante, *Una piccola casa in Sardegna*.

INDICE DEI NOMI

a cura di Nicola Turi

Agnelli, Marella 51
Aleramo, Sibilla (Rina Faccio) 41n.
Alfieri, Vittorio 139
Alighieri, Dante 41, 111, 139, 144
Alvaro, Corrado 45, 47, 91 e n., 97n., 140
Amiaud, R. 15n.
Amis, Martin 86
Andrea del Castagno 26n.
Andrei, Chiara 9 n.
Angioni, Giulio 109, 114
Antonioni, Michelangelo 76, 77 e n., 144
Arbasino, Alberto 97n.
Ariani, Marco 77n.
Ariosto, Ludovico 139
Arnaud, Michel 33n.
Arpino, Giovanni 97n.
Arrighi, Paul 31
Artaud, Antonin 61
Astaldi, Maria Luisa 47, 48
Atzeni, Sergio 35, 114, 142
Auden, Wystan Hugh 59
Auzias, Dominique 23 e n.

Babini, Luisa 63
Babits, Mihály 140, 141n., 148
Bacchelli, Riccardo 90, 91n., 140
Bach, Johann Sebastian 155
Bachelard, Gaston 34, 36
Baldini, Antonio 16, 31
Banti, Anna (Lucia Lopresti) 97n.
Baragiola, Elsa Nerina 17
Bàrberi Squarotti, Giorgio 32
Barjitzchak, Yoshuah 18, 119n., 122
Barnes, John C. 94, 95n.
Bassani, Giorgio 52, 53n., 54, 55, 57 e n., 58, 74 e n., 77, 81, 82 e n., 92, 97n., 117, 143
Baudelaire, Charles 61
Beccaria, Cesare 139
Bech, Christian 36, 37n.
Beckett, Samuel 60
Bellini, Giovanni 26n.
Bellow, Saul 86
Benguş, Niculina 19
Benítez, Esther 97n.
Benni, Stefano 35
Berchet, Giovanni 139
Bergson, Henri 34, 36, 47
Berlin, Isaiah 60
Bernhardt-Kralowa, Halina 19, 129n., 130
Berto, Giuseppe 97n.
Bertolucci, Attilio 54
Bertrand, Juliette 27n.
Betti, Ugo 143
Bigazzi, Carlo 11n.
Bilenchi, Romano 27, 97n.
Bistruscikin, Oleksandr 158
Bloncourt, Jacqueline 31
Boccaccio, Giovanni 139, 144
Boldini, Giovanni 14
Boni, Carmen 119

Anna Dolfi (a cura di), *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, ISBN 978-88-6655-379-3 (print), ISBN 978-88-6655-363-2 (print), ISBN 978-88-6655-364-9 (online PDF), ISBN 978-88-6655-365-6 (online EPUB), © 2013 Firenze University Press

Bontempelli, Massimo 97n., 140
Borgese, Giuseppe Antonio 140
Bosetti, Gilbert 32, 33 e n.
Bottrall, Margaret 58
Brancati, Vitaliano 97n.
Bray, Barbara 69
Brecht, Bertold 58n., 61
Broderick, John 76 e n.
Bruck, Edith 144
Brunet, Jacqueline 37n.
Bruni, Arnaldo 77n.
Brütting, Richard 111n.
Bryce, Judith 95n.
Buonarroti, Michelangelo 139
Busi, Aldo 11n.
Buzzati, Dino 35, 97n., 127, 128 e n., 141, 143, 145
Byron, George Gordon 43 e n., 44, 45

Cabezas, Juan Antonio 100
Cabiddu, Miryam 44n.
Caetani, Lelia 51
Caetani, Marguerite, principessa di Bassiano 19, 50 e n., 51, 52 e n., 53 e n., 54n., 57 e n., 58 e n., 65, 71
Caetani, Roffredo, principe di Bassiano 50
Calabrò, Paolo 140, 147
Calvino, Italo 49 e n., 77, 97 e n., 127, 128 e n., 141, 143, 145, 161 e n., 162
Cambosu, Salvatore 114
Camon, Ferdinando 141
Campana, Dino 143
Cancogni, Manlio 28
Cantimori, Delio 15
Capitini, Aldo 9n., 26 e n., 27n.
Caproni, Giorgio 11n.,54
Capuana, Luigi 140
Caracciolo, Marella 51
Cardinale, Claudia 50
Carducci, Giosuè 140
Casanova, Giacomo 139
Cassola, Carlo 97n.
Castellaneta, Carlo 97n.
Cavour, Camillo Benso, conte di 120
Ceccherini, Silvano 83n.
Cecchi, Emilio 26n.
Cederna, Camilla 28
Cela, Camilo José 98n.
Celati, Gianni 11n.
Cellini, Benvenuto 139
Celse-Blanc, Mireille 33n.
Char, René 61
Charre, Suzanne 19, 36 e n., 119n.
Chiara, Piero 97n., 141
Chiesa, Francesco 140
Chimirri, Costanza 9n.
Christie, Agatha 86
Chuzeville, Jean 26n.
Cialente, Fausta 28
Cicognani, Bruno 140
Civinini, Guelfo 140
Colasanti, Arduino 26n.
Colli, Giacomo 69
Colquhoun, Archibald 19, 41n., 45 e n., 48, 49 e n., 50, 61, 71, 92
Colvill, Helen Hester (Katharine Wylde) 41 e n., 43
Comisso, Giovanni 97n.
Compagnone, Luigi 128 e n.
Consolo, Vincenzo 97n.
Contini, Gianfranco 25, 26 e n., 27 e n., 31, 34 e n., 77, 78n.
Cora, Marcello 144
Corti, Maria 11n.
Cotroneo, Roberto 82n.
Cottafavi, Vittorio 16, 24n., 69
Couturier, Madeleine 20, 28 e n.
Craveri, Benedetta 51
Creagh, Patrick 41n.
Croce, Benedetto 47
Crotti, Ilaria 40n.

D'Annunzio, Gabriele 140
D'Azeglio, Massimo 139
Davico Bonino, Guido 97n.
Davidson, Angus 41n.
De Amicis, Edmondo 140
De Angelis, Giulio 11n.

De Carlo, Giuliana 44n.
De Céspedes, Alba 82 e n., 129 e n.
De Filippo, Eduardo 143, 144
De Gasperin, Vilma 49n.
De Laval, Karin 15n., 20
De Marchi, Emilio 140
De Parny, Évariste-Désiré de Forges 81, 147
De Roberto, Federico 140
De Zoete, Beryl 42n.
Dean, Heather 64
Dehio, Hanna 110n.
Del Buono, Oreste 97n.
Deledda, Grazia 41 e n., 43, 45, 72, 95, 99, 100, 112 e n., 113 e n., 114 e n., 135, 136n., 137, 140, 142, 151
Delfini, Antonio 27, 97n.
Delogu, Ignazio 142
Delogu, Raffaele 9n.
Dessí, Francesco 66
Dessí-Fulgheri, Francesco 69, 71, 90
Dessí-Fulgheri, Franco 89
Dettori, Maria Paola 10n.
Di Giacomo, Salvatore 140
Diaz-Rozzotto, Marcella 37n.
Digrin, Zdeněk 20
Dolfi, Anna 9n., 10n., 11n., 17, 29n., 34, 39n., 62, 63n., 74n., 77n., 78n., 79, 80, 81, 98, 99n., 112, 117n., 119n., 151
Donatello 26
Dorigatti, Marco 41n., 77n.
Duchene, Anne 75, 76n.
Durand, Gilbert 33
Durand, Roger 31
Duse, Eleonora 47

Eco, Umberto 86, 130 e n., 137n., 141
Ehrke-Rotermund, Heidrun 111n.
Elan-Blakitnii, Vasyl 147
Eliot, Thomas Stearns 41, 60
Erdélyi, Károly 139
Esslin, Martin 61

Fabbri, Diego 111
Fallaci, Oriana 161
Fargue, Léon-Paul 51
Farnetti, Monica 41n.
Faulkner, William 143
Fellini, Federico 92, 144
Fenoglio, Beppe 97n.
Fernandez, Dominique 31
Fichte, Johann Gottlieb 21
Fido, Martin 83n., 84 e n.
Fink, Humbert 112
Fiocco, Giuseppe 26n.
Flaiano, Ennio 97n.
Flecchia, Bona 11n.
Florio, John 50n.
Fo, Dario 144
Fogazzaro, Antonio 99, 140
Fois, Marcello 114
Forlin, Olivier 27n.
Forster, Edward Morgan 41, 42, 92
Fortini, Franco 54
Foscolo, Ugo 139
Foulke, Adrienne 77
Fracchia, Umberto 140
Frenaye, Frances 18, 41n., 42 e n., 86 e n., 90, 91 e n., 92, 93
Friedmann, Max 19, 110 e n.
Fuller, Peter J. 119n., 120 e n., 121n.
Furst, Henry 58
Füsi József 142, 147

Gadda, Carlo Emilio 34n., 97n.
Gadda Conti, Piero 140
Galiñanes, Marta 41n.
Gallo, Niccolò 15n., 27 e n., 55
Gamba, Carlo 26n.
Gardair, Jean-Michel 31
Gareffi, Andrea 77n.
Garibaldi, Giuseppe 120, 141
Gasperini, Brunella 144
Gatto, Alfonso 54, 111
Gebert, Lucyna 127
Giacobbe, Maria 20
Ginzburg, Natalia 90, 91n., 97n., 128 e n., 141
Gioberti, Vincenzo 139

Giotto di Bondone 26n.
Giovene, Andrea 28n.
Giurăscu, Anca 18, 19
Giusti, Giuseppe 139
Goldoni, Carlo 144
Graceffa, Monica 9n.
Gramsci, Antonio 122, 135, 136n., 137
Grande, Ildefonso 103
Grantham, Wilfrid 65, 67
Grasso, Mario 97n.
Grillon, Christine 19, 36 e n., 119n.
Grözinger, Wolgang 111 e n.
Guareschi, Giovanni 161 e n.
Guarnieri, Luigi 35
Guibourgh, Augusto 18, 103
Guido da Verona 140

Hamilton, Richard 74
Hamilton, Rod 63n.
Harder, Uffe 20
Hardt, Manfred 112 e n.
Harth, Helene 109 e n.
Hathaway Moriconi, Virginia 18, 70 e n., 71
Hausmann, Frank-Rutger 109n.
Healey, Robin 41n. 49n., 71 e n.
Heaney, Seamus 77, 86
Hedenberg, Johanna 10n., 17
Hepnerová, Eva 18
Hermetet, Anne-Rachel 25n.
Hersch, Jeanne 36
Hindermann, Federico 110n.
Hitler, Adolf 129 e n.
Hood, Stuart 41n.
Hořký, Vladimír 18
Hösle, Johannes 110n., 112n.
Hughes, Ted 74
Huth, Angela 93 e n.

Ionesco, Eugène 61
Isherwood, Christopher 58

Jarre, Marina 36n.
Jorgensen, Tore 17
Jovine, Francesco 49 e n., 97n.
Joyce, James 11n., 41, 51
Juta, Jan 44n.

Kafka, Franz 129
Kapari, Jorma 18, 162
Kapp, Volker 112 e n.
Karin, Alin 15
Kéchichian, Patrick 34 e n.
Kiel, Hanna 110n.
Klesczewski, Reinhard 109n.
Knef, Hildegard 100
Knight, Ann 75n.
König, Bernhard 109n.
Kříž, Cyril 18
Krzeczowski, Henryk 127, 128 e n., 129 e n.
Kuray, Gülbende 18

La Salvia, Adrian 111n.
Labourdette, Jean-Paul 23 e n.
Lancaster, Burt 50
Landini, Agnese 9n., 63n., 103 e n.
Landolfi, Tommaso 54, 97n., 111
Lanza di Trabia, Angelo 90
Larbaud, Valery 51
Lator, László 18, 144, 147
Laughlin, James 54
Lawrence, David Herbert 44 e n., 45, 93, 114
Lawrence, Frieda 44, 45
Le Carré, John 98n.
Le Lannou, Maurice 21
Ledda, Gavino 109, 112, 113 e n., 142
Lehmann, John 54, 58
Leopardi, Giacomo 139, 155
Leroy, Hélène 33n.
Levi, Carlo 42 e n., 45, 143, 144
Levi, Primo 143
Lignac, Cristal de 18, 28, 29n. 119n.
Linari, Franca 9n., 47n.
Lisi, Nicola 97n.
Livi, François 36, 37n.
Lobina, Benvenuto 142
Loria, Arturo 97n.
Lunari, Luigi 111 e n.

Lussu, Emilio 109, 142
Lussu, Joyce 54, 55n.
Luzi, Mario 111

Machiavelli, Niccolò 144
Madrignani, Carlo Alberto 46n.
Maggiani, Maurizio 35
Magris, Claudio 11n., 141
Mainer, José-Carlos 98n.
Malerba, Giorgio 97n.
Mallarmé, Stéphane 61
Manca, Franco 95 e n.
Mancusi, Luciana 15n.
Manganelli, Giorgio 97n.
Mannu, Francesco Antonio 142
Mannuzzu, Salvatore 109, 114
Mantegna, Andrea 26n.
Manzini, Gianna 97n.
Manzoni, Alessandro 139
Marissey, Helena de 18, 28, 29n., 119n.
Marinetti, Filippo Tommaso 140
Marivaux, Pierre de 157
Marras, Giuseppe 10n.
Martens, Ina-Maria 110n.
Martini, Fausto Maria 140
Masaccio (Tommaso di Giovanni detto) 26n.
Masala, Francesco 114, 142
Mascagni, Pietro 155
Mauron, Charles 51
Maxia, Sandro 71n., 86n., 104n., 118n., 121 e n.
Mazzini, Giuseppe 120
McDowall, Arthur Sydney 44n.
McEwan, Ian 86
McKendrick, Jamie 82n.
McLaughlin, Martin 49n.
Meier, Herbert 18, 109n.
Meier, Yvonne 18, 109n.
Meinert, Joachim 18
Mellelaurence, Robert 15n.
Meneghello, Luigi 28n.
Merle, Mária 19, 144, 147
Metastasio, Pietro 139
Miccinesi, Mario 112
Miháliková-Hečková, Marína 18
Mihály Rónai, András 143, 148
Milia, Graziano 24n.
Mitgang, Herbert 92 e n.
Młynarska, Henryka 127
Moloney, Brian 17, 77n., 95n.
Montaigne, Michel de 50n.
Montale, Eugenio 28, 34n., 45, 77, 86, 143, 144
Monterosso, Carlo 28n.
Monti, Vincenzo 139
Morandini, Giuliana 11n.
Morante, Elsa 82 e n., 92, 97n., 161
Moravia, Alberto 92, 97n., 111 e n., 127, 128 e n., 141, 143, 144, 145, 161 e n., 162
Morel, August 51
Moret, Xavier 98n.
Moretti, Marino 140
Morpurgo, Lisa 28n.
Morra, Umberto 52 e n.
Mosbacher, Eric 41n.
Muccini, Leda 28
Muir, Edwin 58 e n.
Muñiz Muñiz, María de las Nieves 11n., 16, 18
Mura, Giovanni Antonio 142
Murdoch, Iris 86
Murgia, Massimo 10n.
Mussolini, Benito 26n., 129 e n.

Natoli, Glauco 31
Negri, Ada 140
Nencioni, Francesca 9n., 26n., 27n., 57n.
Nove, Aldo 35
Nyssen Hubert 35, 36

Oliver, Arthur 49n.
Olivier, Laurence 60
Olla, Gianni 9n.
Origo, Donata 18, 70 e n., 71, 74 e n., 75, 83, 92
Origo, Iris 50n.
Ortese, Anna Maria 35, 86, 91 e n., 97n., 127, 128 e n.

Orton, Joe 60
Orwell, George 86
Ottavi, Antoine 31, 32 e n., 37 e n.
Ottieri, Ottiero 143

Pace, Eric 91n.
Packer, William 19, 54n., 55
Pala Mauro 109 e n., 110n., 113n., 114, 115 e n.
Palazzeschi, Aldo (Aldo Giurlani) 97n., 143
Pancani, Eleonora 63n.
Panzini, Alfredo 140
Papini, Giovanni 140
Papini, Maria Carla 11n.
Parcerisas, Francesc 100
Parise, Goffredo 97n., 129 e n.
Pascoli, Giovanni 140
Pasolini, Pier Paolo 34n., 35, 86, 97n., 127, 128 e n., 143
Pasternak, Boris 98n.
Paul, David 60, 61 e n., 64, 65, 66, 67 e n., 68 e n., 69 e n.
Pavese, Cesare 77, 97n., 100, 111 e n., 127, 128 e n., 141, 143, 161, 162
Pazzi, Roberto 11n.
Pederola, Carla 47n.
Pelleteri, Osvaldo 103n.
Pellico, Silvio 139
Pentimalli, Atilio 18
Perri, Francesco 140
Petrarca, Francesco 139
Petroni, Guglielmo 53, 54 e n., 58 e n., 111 e n.
Petrozolin-Skowrońska, Barbara 127
Piersanti, Claudio 35
Pietromarchi, Giuppi 51
Pigliaru, Antonio 39n.
Pignatti, Terisio 28n.
Pinna, Franco 9n., 39n.
Pinna, Giuseppe 89
Pinna, Isabelle 31n., 36 e n.
Pinna, Maria Cristina 90
Pinna, Mario 9n.
Pinter, Harold 60
Pintor, Luigi 109
Piovene, Guido 97 e n.
Pirandello, Luigi 47, 103, 111, 140, 143
Pirelli, Giovanni 28n.
Pittau, Mauro 10n.
Plath, Sylvia 74, 77
Poirier, René 36
Pomogáts, Béla 146, 148
Ponti, Carlo 76
Potra, Florian 16, 18, 19
Pound, Ezra 41
Pratolini, Vasco 36, 54, 58, 97n., 143, 144
Preti, Luigi 144
Prisco, Michele 97 e n.
Proust, Marcel 34, 77, 81, 82, 113, 114, 125, 143
Puccini, Mario 26n., 140
Py, Bertrand 35, 36

Quarantotti Gambini, Pierantonio 97n.
Quasimodo, Salvatore 45, 143, 144
Quigly, Isabel 17, 41n., 74 e n., 76 e n., 82, 83 e n., 91, 92

Raimondi, Ezio 152 e n.
Rawes, Ian 63n.
Rea, Domenico 36, 97n.
Reale, Isabella 47n.
Rekut-Liberatore, Oleksandra 10n., 17
Renard, Philippe 34
Rèpaci, Leonida 140
Ricci, Corrado 26n.
Rimbaud, Arthur 61
Rinaldi, Antonio 54
Rodrigues, Aurora 20
Rosazza Ferraris, Patrizia 47n.
Rosenthal, Raymond 41n.
Rossa, Gilberto 17, 26 e n., 34 e n., 119n.
Rosso, Renzo 28
Rosso, Yvonne 15n., 20, 31
Rotermund, Erwin 111n.
Roversi, Roberto 54

Rudas, Nereide 72n.
Ruffolo, Giorgio 36n.
Ruskin, John 42
Russell, Bertrand 60
Russo, Enzo 144

Saba, Umberto 143
Sabin, Stefana 110n.
Sadkowski, Wacław 128, 129n.
Sagan, Françoise 28
Salmi, Mario 26n.
Sánchez Ferlosio, José Antonio 97n.
Sánchez-Gijón, Ángel 100
Sanguineti, Edoardo 11n.
Sanna, Salvatore 112n.
Sanvitale, Francesca 11n.
Satta, Salvatore 97n., 109, 112, 113 e n., 114, 162
Saviane, Giorgio 97n.
Savinio, Alberto (Alberto De Chirico) 97n.
Scheel, Hans Ludwig 112
Schiraldi, Vittorio 97 e n.
Schläfer, Maria 112, 113 e n., 114 e n.
Schlüter, Herbert 20, 110n.
Schröder, Leonie 109 e n., 110n., 113n., 114 e n., 115 e n.
Schuh, Ursula 20, 110n.
Schumacher, Theo 110n.
Schwarderer, Richard 110, 111 e n.
Sciascia, Leonardo 49 e n., 77, 92, 97 e n., 141, 143
Segal, Jeffrey 67
Serao, Matilde 140
Shakespeare, William 61, 65
Shelley, Percy Bysshe 43
Sieroszewska, Barbara 18, 130, 137
Silone, Ignazio 129 e n., 144
Simeone, Bernard 17, 34, 119n.
Singh, Ghan 77
Soffici, Ardengo 97n.
Soldati, Mario 54, 58 e n., 97n., 141
Spadolini, Ilaria 63n.
Squarzina, Luigi 111
Starnone, Domenico 36
Stedile, Marzia 9n., 61n.
Sterne, Laurence 90
Stiller, Klaus 19, 110 e n.
Stoppard, Tom 60, 77
Streia, Constantin 18, 19
Strumiłowski, Artur 128 e n.
Svevo, Italo (Ettore Schmitz) 49 e n., 97n., 143, 161
Świeykowska, Amelia 18, 132, 133, 134
Szabó, György 143 e n., 147
Szabolcsi, Éva 18, 20, 144, 147
Szénási, Ferenc 141n., 143, 148
Szirti, Bea 20, 147

Tabucchi, Antonio 11n., 91 e n.
Tagliavini, Carlo 139 e n., 147
Tamarro, Susanna
Tasso, Torquato 139
Tennyson, Alfred 58
Terrinoni, Enrico 11n.
Thomas, Dylan 60
Thomason, James 67
Thompson, Doug 95n.
Tobino, Mario 111
Tolstoj, Lev Nikolaevič 90
Tomasi, Sandro 23, 24n.
Tomasi di Lampedusa, Giuseppe 49 e n., 52 e n., 92, 97n., 98n., 99, 100, 143, 146
Tomizza, Fulvio 97n., 144
Tondo, Michele 112
Tozzi, Federigo 97n., 140
Traverso, Leone 27n.
Trisolino, Gerardo 57 e n., 62 e n., 72 e n., 89, 90n.
Tumiati, Gaetano 97n.
Turi, Nicola 10n.

Uccello, Paolo 26n.
Ungaretti, Giuseppe 26n., 143

Valéry, Paul 51
Valli, Stefania 52n., 57
Van Bever, Pierre 20, 28
Vannucci, Giulio 9n.

Vanzetti, Bartolomeo 36n.
Várady, Emerico 142, 148
Varese, Claudio 9n., 61n., 78, 81, 98
Vasari, Giorgio 144
Veneziano, Domenico 26n.
Venturi, Adolfo 26n.
Venturi, Gianni 77n.
Venturi, Marcello 143, 144
Veraldi, Attilio 97n.
Verga, Giovanni 98, 140, 155
Visconti, Luchino 50, 144
Vittorini, Elio 27, 44n., 91 e n., 97n., 112, 114, 141, 143, 161
Vivianti 140
Vollenweider, Alice 109n., 112 e n.
Volpe, Gioacchino 26n.
Volponi, Paolo 129 e n.
Vonnegut jr., Kurt 100
Vreeland, Diana 77

Wagner, Birgit 114 e n., 115
Walker, Roy 67, 68 e n.
Wall, Bernard 41n., 48
Wardle, Irving 84 e n.
Weaver, William 41n., 49, 55n., 82n.
Widmar, Antonio 140n., 147
Willett, John 58n., 59
Williams, R.V. 58n.
Woolf, Leonard 54n.
Woolf, Virginia 41 e n., 43, 51, 54n.

Zardi, Federico 111
Zieliński, Andrzej 134, 136n.
Zindziute-Michelini, Birute 11n.
Zsámboki, Zoltán 18, 144, 147

VOLUMI PUBBLICATI

MODERNA/COMPARATA

1. *Giuseppe Dessí tra traduzione e edizioni. Una raccolta di saggi*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
2. *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
3. *Dessí e la Sardegna. I carteggi con «il Ponte» e Il Polifilo*, a cura di Giulio Vannucci, 2013.
4. *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessí e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri (in corso di stampa).
5. Nicola Turi, *Giuseppe Dessì: storia e genesi dell'opera* (in corso di stampa).
6. *Non dimenticarsi di Proust. La declinazione di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi (in preparazione).
7. *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi (in preparazione).

La collana, che si propone lo studio e la pubblicazione di testi di e sulla modernità letteraria (cataloghi, corrispondenze, edizioni, commenti, proposte interpretative, discussioni teoriche) prosegue un'ormai decennale attività avviata dalla sezione *Moderna* (diretta da Anna Dolfi) della *Biblioteca digitale del Dipartimento di Italianistica* dell'Università di Firenze di cui riportiamo di seguito i titoli.

MODERNA
BIBLIOTECA DIGITALE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

1. *Giuseppe Dessí. Storia e catalogo di un archivio,* a cura di Agnese Landini, 2002.
2. *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessí*, a cura di Chiara Andrei, 2003.
3. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrí*, 2004.
4. *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini, 2006.
5. *«L'Approdo». Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del GRAP, sotto la direzione di Anna Dolfi, 2007 (CD-Rom allegato con gli indici della rivista e la schedatura completa di copioni e lettere).
6. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, 2007 (CD-Rom allegato con il *Catalogo della Biblioteca di Oreste Macrí*).
7. *Ruggero Jacobbi alla radio*, a cura di Eleonora Pancani, 2007.
8. Ruggero Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, 2007.
9. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, D'Annunzio*, 2009.
10. Ruggero Jacobbi, *Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi, 2009.
11. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito «Il Salterio Affetti Spirituali»*, 2009.
12. *A Giuseppe Dessí. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, 2009.
13. Giuseppe Dessí, *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, 2009.
14. Giuseppe Dessí, *Diari 1952-1962*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
15. Giuseppe Dessí, *Diari 1963-1977*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
16. *A Giuseppe Dessí. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni. Con un'appendice di lettere inedite a cura di Monica Graceffa, 2012.
17. Giuseppe Dessí-Raffaello Delogu, *Lettere 1936-1963*, a cura di Monica Graceffa, 2012.

Stampato da Logo s.r.l. Borgoricco (PD)